MODERNE ILLUSTRATOREN

VON HERMANN ESSWEIN

THOMAS THEODOR HEINE

R. PIPER & CO. MÜNCHEN UND LEIPZIG

1664

Moderne Illustratoren

von **Hermann Esswein**

I: Thomas Theodor Heine

Wilhelm Busch

dem Meister der deutschen Illustration

in größter Verehrung

(Nach einer Aufnahme von N. Perscheid, Leipzig)

Th. Th. Heine

Thomas Theodor Heine

von

Hermann Esswein

München und Leipzig
R. Piper & Co.

Moderne Illustratoren

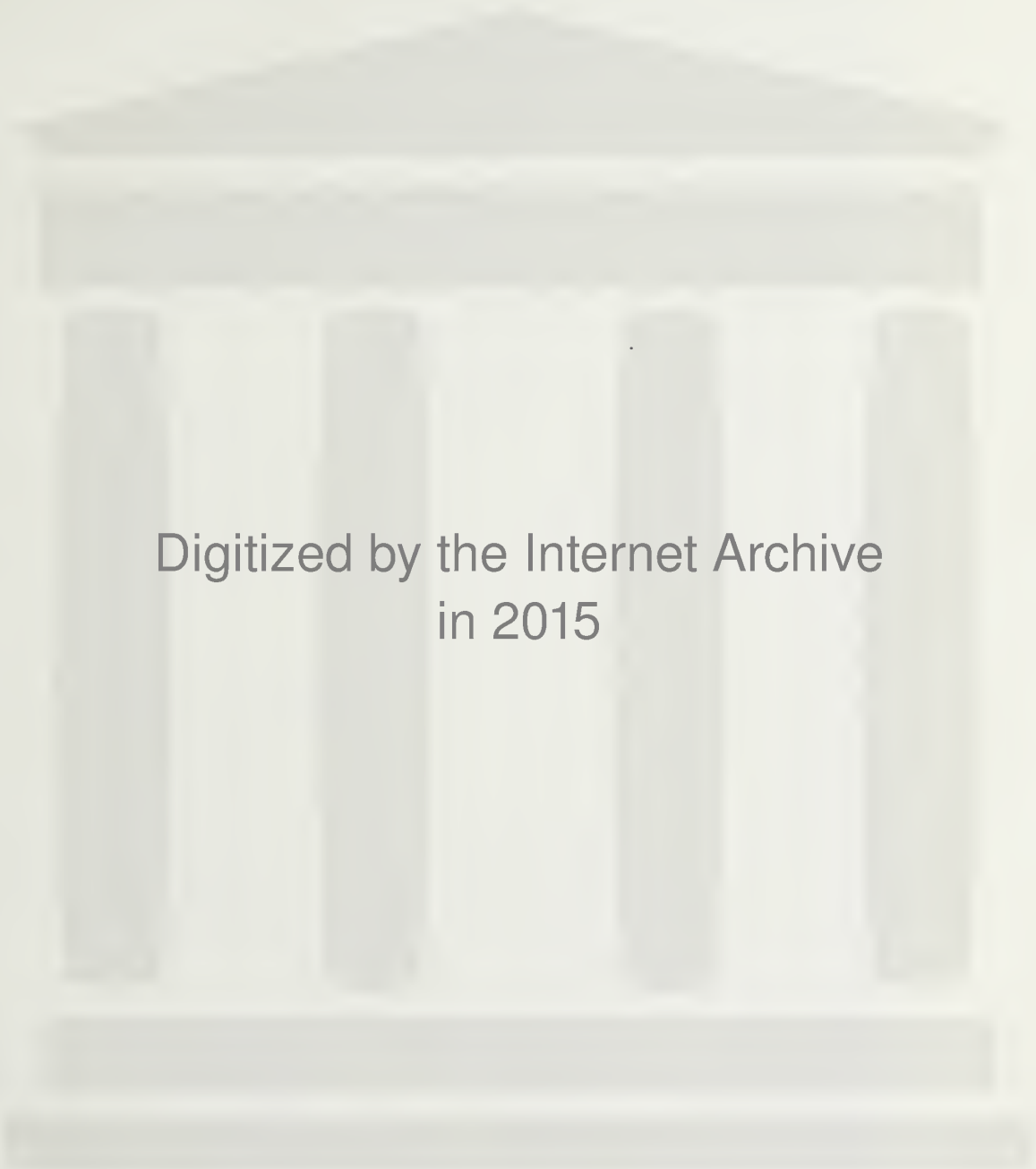
Gleichzeitig sind erschienen:

Hans Baluschek,
Henri de Toulouse-Lautrec,
Eugen Kirchner.

Die weiteren Hefte behandeln Künstler von derselben Bedeutung. Mit zwölf Heften soll das Werk abgeschlossen vorliegen und dann ein vollständiges und einheitliches Bild der Kunst der Gegenwart vermitteln, soweit sie modernes Leben illustriert.

Der Preis des Heftes ist bei Abnahme des ganzen Werkes M. 2.50, bei Einzelkauf M. 3.—.

Die Vignetten auf Seite 4 und 20 dieses Heftes sind der Insel, diejenigen auf Seite 3, 9, 10, 11 dem Simplicissimus entnommen. Auch an dieser Stelle sagen die Verleger den Herren Albert Langen, Braun & Schneider, Schuster & Löffler und dem Insel-Verlag für die gütige Überlassung ihres Materials verbindlichsten Dank.


Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/thomastheodorhei00essw

Höllen-Revision

(Aus dem Simplicissimus)

„Wir kommen jetzt zu den schwereren Sündern, Exzellenz. Hier haben wir z. B. einen deutschen Professor der Jurisprudenz. Er muß nun sein neues bürgerliches Gesetzbuch fortwährend durchlesen."

So viel Berechtigung es unter Umständen haben mag, heute von einer Übergangszeit zu reden, man sollte sich gleichwohl immer vor Augen halten: Bei dem ewig lebendigen Flusse allen Geschehens, bei dem konstanten Wirken der Energien, die in ihren Wechselbeziehungen alle Entwickelung, alles Sein ausmachen, ist schließlich jede Zeit Übergangszeit, und mag es die unsere in einem prägnanten Sinne sein, so bleibt deshalb doch bestehen:

Begriff und Anschauung einer kulturellen Einheit, einer in sich geschlossenen, einheitlichen künstlerischen Kultur kann erst aus einer retrospektiven Geistestätigkeit gewonnen und über ein buntes Gewühl mannigfacher Entwickelungstatsachen ausgebreitet werden. Anderenfalls handelt es sich zumeist um ein Kultur-Ideal, um Propaganda für die Verwirklichung einer künstlerischen Sehnsucht. – Aus den hiermit formulierten Gesichtspunkten gedenke ich die Methode zu meinen Betrachtungen über eine Anzahl moderner Künstler zu gewinnen. Mein Verhältnis zu ihnen kann kein anderes sein, als zu der Zeit, der sie in ihrem Schaffen Ausdruck verleihen.

Mit der Formel für unsere Zeit wäre also auch die Formel dieser Künstler gegeben, aber gerade diese Formel ist es, die uns noch fehlt. Der neuzeitliche Schriftsteller wäre überflüssig, wenn wir sie hätten. Er soll für einen kommenden Rechenmeister einstweilen die Faktoren zusammenstellen und selbständig nur soweit Operationen ausführen wollen, als seine divinatorische Gabe ausreicht. Denn in rebus aestheticis, genau wie in rebus mathematicis ist es schließlich divinatio, Dichtergabe, aus gegebenen Faktoren Unbekannte zu ermitteln.

Fehlt die Formel „Zeit", so fehlt erst recht die Formel „Zeitkunst". Kunst war von je die letzte Blüte am Baume jeder Kultur. Voll durchgeistigt und zu langer Wirkung befähigt, erscheint sie immer erst dann, wenn die Völker ihren Überschuß an Triebkräften in Kriege, Eroberungen, Verkehr, Handel, Industrie, in Zivilisation umgesetzt haben, um dem geschwächten, aber bei dieser Schwächung vergeistigten Gesamtorganismus dann wieder langsam, bewußt und vorsichtig die Segnungen ihrer Außenkultur als geistige Extrakte zugute kommen zu lassen.

Bei einer besonders kräftigen und ausdauernden Nation könnte sich dieser Prozeß in unendlichen Komplizierungen und Steigerungen unendlich oft wiederholen und sein schließliches Resultat müßte eine Kunst, eine künstlerische Kultur sein, für welche unsere Vorstellungskraft heute kaum ausreicht.

Denn so schlimm es um jede Kunstübung bestellt ist, die von vornherein mit der Prätention „ewiger" Gültigkeit ihrer Werte auf den Plan tritt, so ewig ist andererseits das Phänomen, welches wir Kunst nennen, solange es als natürliches Produkt von Entwickelungsvorgängen im Menschen auftritt.

Wir kennen keine Formel für unsere Zeit, keine Formel für die Kunst unserer Zeit, keine Formel für die „Kunst an sich". –

Dafür sind aber die Formeln, die uns einzig und allein zur Verfügung stehen und die auf diesen Blättern in Anwendung kommen sollen, Formeln im prägnantesten Sinne, logische Ergebnisse, Folgerungen aus einer unvoreingenommenen Beobachtung von Entwickelungstatsachen.

Die Tatsache Entwickelung, die Kenntnis der

Gesetze, nach denen sie sich vollzieht und dann die Tatsachen d. h. die Resultate dieser Entwickelung, dies sollen die Grundlagen meiner Betrachtungen bilden.

So hoffe ich, weniger apodiktische Urteile zu fällen, als vielmehr Materialien zu einer späteren zusammenfassenderen Bewertung bieten zu können.

Darum maße ich mir auch nicht an, „Charakteristiken“ im landläufigen Sinne dieses Wortes niederzuschreiben, schöpferische Vieldeutigkeit sub specie dieses oder jenes persönlichen Seelenbedürfnisses zu deuten. Ich bin zufrieden, wenn künstlerische Charaktere, wenn Menschen durch ihre eigene, von mir nur verdolmetschte Sprache, zu einem gesteigerten Leben gelangen, wenn ihr inneres Leben durch mich objektiviert wird, so gut dies eben bei unserer menschlich-allzumenschlichen Befangenheit im eigenen Ich geschehen kann.

Die Chemie kennt Metalle, z. B. das Aluminium, die erst durch eine besondere Behandlung in reaktionsfähigen Zustand gebracht werden müssen. Nicht als ob nun unser Publikum in keinerlei ernsthafter Weise auf die Künstlerphänomene reagiert hätte, um die es sich hier handelt. Sie wurden und werden als Zeitstimmen gewürdigt und ihren Darbietungen wird das stoffliche Interesse, z. B. das Interesse an der Satire, nicht versagt. Dagegen aber scheinen mir unsere modernen Illustratoren noch nicht hinreichend als Künstler, als Träger von Kulturwerten gewürdigt. Eine dicke Oxydhaut gleichsam, die bedarfskünstlerische Maske dieser auserlesenen Artisten, verbirgt ihr wahres Wesen. Den Künstler, den Kulturträger will ich nachzuweisen versuchen.

Ein höheres Ziel kann ich mir nicht stecken, denn den kritischen Schulmeister schöpferischer Menschen vermöchte nur zu spielen, wer selber seine schöpferischen Kräfte gegen leere Spekulation und dogmatisierenden Doktrinarismus umgetauscht hat.

Sogar die Rolle des Impressario, des Rekommandeurs erschiene mir ehrenvoller und fruchtbarer, so wenig ich daran denke, sie zu übernehmen.

Moderne Kunst, das Moderne, d. h. Entwickelte und darum Entwickelungsfähige an zeitgenössischem Schaffen kann nur an den Schaffenden selbst gezeigt werden.

Wer aber ist der Schaffende? — Was soll er nach den Zeugnissen früherer Schaffender, früherer künstlerischer Könner sein? — Verlangt uns hier nach einem historischen Überblick?

Bescheiden wir uns einstweilen lieber mit der alten Formel von „Talent“ und „Charakter“. Die modernen Faktoren, die sich in diese alte Formel einsetzen lassen, würden lauten: Trieb und Wille. Doch auch hier keine Schablone, kein „Nachweis“, kein Schema, keine anmaßliche Charakterisierung.

Kommt doch die Relativität alles Irdischen durch nichts so deutlich zum Ausdruck, als gerade durch den „Charakter“.

Nun gar: „Künstler-Charakter!“

Gleichwohl aber, muß nicht der in hervorragendem Grade Charakter, durch und durch Charakter sein, dessen Lebensaufgabe es ist, zu charakterisieren, zu karikieren?

Aber andererseits: Wo bliebe das Persönliche, das Bedürfnis, die Not seines Schaffens, wenn der Künstler „Charakter“ wäre, Träger einer gefahrlosen und nahrhaften Rolle in der Komödie des Lebens? Wäre er Künstler, wenn er ohne Not schüfe, wenn er, Charaktere schaffend, nicht ein wesentlich Fremdes, Beeindruckendes, Problematisches darstellte und so schaffend etwas eroberte, sich aneignete?

Wir haben keine Formel für den modernen Künstler, für den modernen Menschen überhaupt. Auch hier wie allenthalben sind wir unterwegs, auch hier nur imstande, auf die Tatsachen, auf den Einzelnen und sein Schaffen von Phase zu Phase, von Werk zu Werk hinzuweisen.

Ich will zufrieden sein, wenn es mir gelingt, in jedem einzelnen Falle annähernd zu zeigen, in welcher Weise Mensch und Milieu, Zeit und Künstler einander bestimmen, Kämpfe führen und Versöhnungen eingehen, die jedoch niemals zu Verträgen werden, zu Konventionen. Konvention im Kunstleben heißt Stillstand und behagliches Verweilen bei einer fertigen Formel. —

München, im Januar 1904.

Hermann Esswein.

Aschermittwoch (Aus dem „Simplicissimus“)

Thomas Theodor Heine.

Jede Zeit schafft sich die ihr entsprechenden Kunstformen nach Bedarf, nach Not. Ich bin versucht zu sagen: Aus Not.

Nach dem idealen Wollen des Künstlers fragt die Zeit am wenigsten. Deckt es sich nicht mit ihren Tendenzen, verläuft es nicht parallel mit der Linie, auf welcher sie selber vorwärts strebt, so versagt sie ihm die Erfüllung.

Den unzeitgemäßen, lebensfeindlichen Künstler, den Unversöhnlichen, zerreibt die Entwickelung an den Notwendigkeiten des Lebens. Erst wer den Zeitwillen zu seinem eigenen machen kann, wer auf den Wegen der Zeit vorwärts strebt, zum Interpreten, zum Verherrlicher des modernen Lebens wird, selbst indem er ihm durch starken, persönlichen Widerspruch dient, der darf hoffen, ein Ziel zu erreichen, das seinem Werke bleibenden Wert verleiht.

Dem entschleiert das Leben auch gern seine letzten Geheimnisse und schenkt ihm ein verschwiegenes und schamhaftes Wissen um das Ewige, das es unter der Oberfläche seiner Zeiterscheinungen, seiner mannigfachen, bunten und flüchtigen Formen verborgen hält.

Unsere bildende Kunst nähert sich, dank ihrer Lebensbejahung, ihrer Abkehr von den Idealen der Vergangenheit, heute langsam einem Wert, einer Höhe.

Ihr Weg zum modernen Leben empor, durch das wir nun bald unsere entdeckerischen Streifzüge antreten können, war kein einfacher und gerader. Er war langwierig und steinicht.

Für viele ein Umweg von ungeheuerlichen Windungen, für manchen ein Irrpfad, der in Sturz und Vergessenheit sein Ende nahm.

Und in wie kurzer Zeitspanne wurde dieser Weg zurückgelegt! Keine dreißig Jahre sind es, daß überhaupt die ersten Wünsche nach einer neuen, einer zeitgemäßen Kunst regsam wurden, daß ein Kunststreben bei uns einsetzte, das uns zwar manches Meisterwerk, jedoch auch unzählige mißlungene Versuche gebracht hat.

Eine gefährliche Ära der Schlagworte, der „Richtungen“ haben auch unsere Besten nur mit Mühe zu überwinden vermocht.

Heute aber beginnen wir aus dieser Epoche der Experimente herauszutreten und immer schärfer scheiden sich die Werte in meist bedarfskünstlerisch eingekleidete Neuwerte und in die gern mit einer Pose von „hoher“ Kunst prunkenden Modewerte, wie sie bei dem parvenuhaften Durchschnittsgeschmack ihre Rechnung finden. Die Ära der Experimente hat ihre große, auf ihrer innerlichen Notwendigkeit beruhende Berechtigung gehabt.

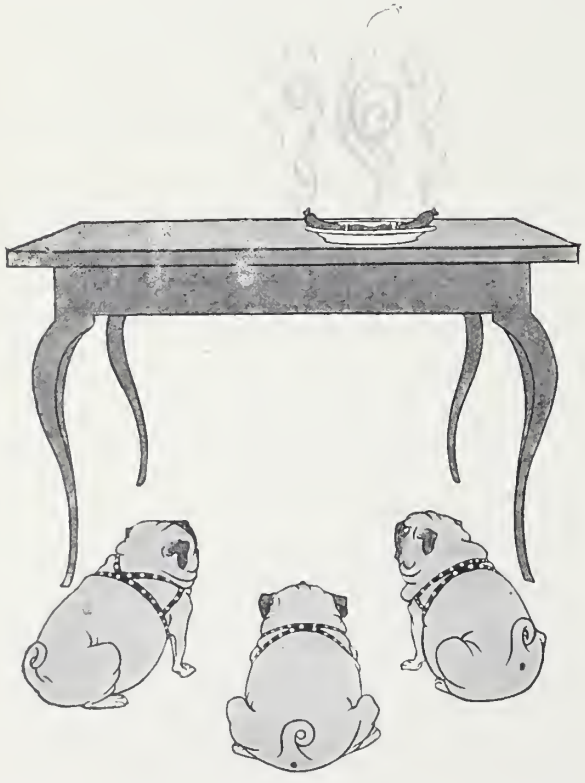
Naturalismus, Pleinairismus, Impressionismus sind gekommen und gegangen. Überall, wo sie ursprüngliches Schaffen bedeuteten und nicht die nachträglich abstrahierte Methode, das Rezept, die Schablone unselbständiger Nachtreter, dort hinterließen sie Werke, die Marksteine der Entwickelung bedeuten, Werke, deren Fruchtbarkeit für die weitere Evolution immer klarer zu Tage treten wird.

Zunächst erlebten wir, wie der Naturalismus den Künstler aus der schwülen Atmosphäre jener alten Ateliers hinausführte, die mit Antiquitäten und tausend Liebhabereien eines aus Triebarmut eklektisch gewordenen Geschmackes angefüllt waren. Er führte ihn in die Natur, in die Landschaft.

Hier mußte er zunächst wieder lernen, den Dingen mit klaren Augen ins Gesicht zu sehen. Die verschieden gefärbten Brillen des Historien-, des Genre-, des Stillleben-Malers wurden verpönt.

Vor organisch-gesetzmäßig Gewachsenem galt es von unten auf neu zu lernen, sehen zu lernen, die Wirklichkeit als Wirklichkeit, nicht als Vorwand zur Erzielung poetischer „Stimmungen", die Sachen sachlich zu sehen, anstatt mit halbliterarischen, dem Wesen der bildenden Kunst feindlichen Nebengedanken.

Bereits beim Arbeiten an diesen ersten, schlicht naturalistischen Tafeln erkannte der Künstler, wieviel ihm an Ausdrucksmitteln, an technischem Können neuer Art zur Bewältigung der völlig neuen Aufgaben abging, die er mehr ahnte, als klar erkannte. Wieviel hatte er allein erst an Reminiszenzen, an Verführung zu „Literatur", zu unechter, unorganisch zum Gewordenen hinzugetaner „Schönheit" aus sich herauszuschaffen, von sich fernzuhalten.



(Aus den „Fliegenden Blättern".)

Seine konzentrierten Bemühungen vor der Landschaft und vor den neuerstandenen Milieus der Städte gipfelten schließlich darin, daß er zunächst zum Abbildner, zum Schilderer der modernen Landschaft, der modernen Milieus wurde. Die von der umgewandelten Wirklichkeit gegebenen Faktoren beider lernte er sachlich sehen und als sachlich Gegebenes liebgewinnen.

Im Verein mit der Photographie, die allmählich ihre Wirkung auszubreiten begann, erschloss seine Arbeit die neuen Milieugruppen, die so als neue, anregungsreiche Stoffgebiete klar erkennbar wurden.

Sollte sich aus diesen Blättern allmählich ein Ideal moderner künstlerischer Lebensdarstellung erheben, so werden, an ihm gemessen, doch selbst die besten Werke dieser ersten naturalistischen Phase als bloße Experimente erscheinen. Ihr bleibender, ihr positiver Wert beruht allein in der Tatsache, daß mit ihnen der Künstler zum ersten Male Stellung zum modernen Leben nahm. Im übrigen sind die Schicksale des malerischen Naturalismus zu bekannt, als daß ich es wagen dürfte, sie an dieser Stelle weitläufig zu rekapitulieren.

Sein „retournons à la nature" war bei uns in Deutschland keineswegs Ausfluß einer dekadenten Kulturflucht, sondern lediglich romantisch-jugendlicher Protest gegen den akademisch-zünftigen Zopf.

Unsere jungen Künstler fanden vor der Natur sich selbst. Aber vor ihrer herben Größe und Reinheit im letzten Grunde hilflos, mußten sie sich bei den Sensationen des modernen Großstadtlebens Ersatz suchen.

Diese Sensationen, Dokumente einer seelenhungrigen Außenkultur, forderten Nerven und zapften Blut ab.

Sie verlockten zur Differenzierung und belohnten jeden hierin errungenen Grad mit gesteigertem Selbstgefühl.

Das vor der Natur gefundene, im Schein der Bogenlampen und im Klingeln und Flirren des nächtlichen Großstadtlebens gesteigerte Selbst begann dann rückwirkend wieder die Kunst zu beeinflussen. Die Landschaft trat zurück, die Milieuschilderungen aber wurden persönlich, durchgeistigt, subjektiv, koloristisch differenziert. Sie wurden, wie die Moderne überhaupt, in dem Momente problematisch, wo sie impressionistisch wurden.

Die schlichte Wirklichkeitstreue, Panier und Schiboleth einer kurzen Frömmigkeit, wie sie bei allen

Schauspieler (Aus den „Fliegenden Blättern“)

Studie, Zeichnung

Befreiungskriegen spontan zum Durchbruch zu kommen pflegt, mußte als künstlerisches Ideal in dem Momente fallen, wo das junge Malertum zu erstarken begann, wo man sicherer, wagender, skeptischer und konsequenter wurde.

Zunächst schied der intransigente Naturalist als Tendenzmaler aus der entwickelungsfähigen Kunst aus. Der konsequente Naturalist aber übertrug seine Anschauungsweise auch auf Licht und Luft, auf das optische Milieu seiner Sujets. Nun hatte er Ewiges und Zeitliches, Allgemeines und Besonderes zu bewältigen. Damit wurde für die Neuzeit das ewige Problem aller Kunst – objektiv und subjektiv – akut, und es wurde wie immer nach der Methode des Brennus entschieden: Die „Persönlichkeiten" traten heran und Schwerter mancherlei Art sah man in die Wagschale fallen.

Wo nun die Kultur nicht zum Stimulans wurde und zu Unkontrollierbarem oder Spielerischem verführte, dort schuf man unbewußt, oft gerade aus dem ultra-impressionistischesten Wollen heraus ein technisches Niveau, an welchem pseudomoderne Ausschreitungen und snobistische Verirrungen mit gutem Erfolg geprüft werden können. Dort entstand ein gegebener Zustand: die Tradition der modernen impressionistischen Ölmalerei.

Jedoch Neuwerte im Sinne der Generation zu geben, die heute vor der Tür steht, dies war unseren Impressionisten von vornherein versagt.

Über den pleinairistischen, äußerstenfalles pointillierten Natur- bezw. Milieuausschnitt hinaus, war auch bei allem Elan, bei aller Ehrlichkeit und Konsequenz nicht mehr an absolutem Werte zu erzielen, als Manet, Monet, Whistler, Degas u. a. bereits auf der Grundlage der allgemeineren und höheren Kultur ihrer Nationen erzielt hatten. Relative Werte kamen dafür um so zahlreicher und ausgeprägter zu Tage, nicht in letzter Linie eine zu zeitgemäßer Anwendung fähige Differenzierung des Sehens mit entsprechend gesteigerter manueller Fertigkeit.

Dieser Umstand hat uns vor Intransigenten des Impressionismus bewahrt. Wo sie trotzdem zu finden sind, schaffen sie jahraus jahrein ihre bekannten Werte und halten sich bereit, die Meistergreise und Künstlerfürsten älterer Generation zu ersetzen. Trotzdem ist Max Liebermann z. B. eine Erscheinung, für die Deutschland, europäischer geworden, der Judenschaft noch Dank wissen wird.

Dem modernen impressionistischen Ölmalertume steht nun heute schon wieder, und bereits seit langem eine jüngere Generation gegenüber, die sich in ihrem Wollen eins weiß. Noch keine geschlossene Phalanx zwar, noch keine Partei mit Programm und zielbewußter Führung. Allein Schlagworte wie „Bedarfskunst", „Gebrauchskunst", beweisen, daß auch über den Impressionismus hinaus Neuwerte erstrebt werden. Die ersten Keime dieser nachimpressionistischen Neuwerte dürften nirgends sicherer festzustellen und zu erklären sein, als aus dem problematischen Charakter alles rein impressionistischen Kunstschaffens selbst.

Besonders das Phänomen des „konsequenten Impressionisten", nicht zu verwechseln mit den angespielten Intransigeants des Impressionismus, wäre geeignet, die Psychologie ihres Ursprungs zu enthüllen. Dieser „konsequente" Impressionist ist eine modern-faustische Figur von bizarrer Tragik. Stellen wir uns einen Künstler vor, der beispielsweise über Manet hinaus eine höherwertige malerische Synthese formaler und koloristischer Elemente anstrebte, wie der Patriarch des Alten Testamentes mit dem Lichte ringend, es nicht lassend, „es segne ihn denn" – müßte dieser Selig-Unselige nicht unter Schreien und Lachen auf einmal seinen Gott in Satanas verkehrt finden, das Opfer seiner analytischen Manie werden und nach der Erkenntnis der desorganisierenden Eigenschaften des Sonnenlichtes für die menschliche Optik einer völligen Anarchie der Konstrukteur-Instinkte, einem kompletten zeichnerischen Irresein anheimfallen, gegen das dann kaum noch zeichnerischer – Katholizismus als Gegenmittel in Betracht käme? Ehe eine solche urdeutsche und maßlos phantomatische Erscheinung in einem anderen Zusammenhange vorgeführt werden kann, sei hier nur auf die Beobachtung hingewiesen, die wir an jedem ausgelebten Impressionisten machen können: Er sucht sein Schaffen durch eine Neubelebung des zeichnerisch-konstruktiven Ele-

(Aus den „Fliegenden Blättern")

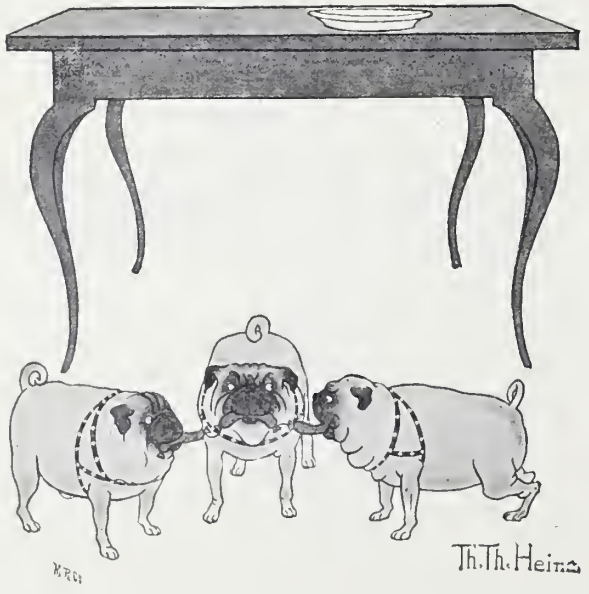
mentes zu konsolidieren. Wir beobachten den Einfluß der formalistisch-konstruktiven Japaner. Allenthalben sehen wir Künstler Aufgaben zueilen, die geeignet sind, den konstruktiven Sinn, den Sinn für das Wesentliche, Formal-Charakteristische zu stärken.

Die neuen Formen, in denen der Künstler diese Aufgaben lösen kann, werden ihm von der Zeit und ihren Notwendigkeiten selbst geboten. Unsere modernen Witzblätter, voran die Kulturtatsache „Simplizissimus“ — die einzige künstlerische Kulturtatsache Deutschlands — wandten sich an sein Bedürfnis zu karikieren, zu charakterisieren, und förderten so die Werte der modernen Illustration zu Tage.

Das Zeitbedürfnis nach einer dem modernen Empfinden entsprechenden Umgebung wandte sich gleichfalls an ein struktives, tektonisches Bedürfnis des modernen Künstlers: Es löste kunstgewerbliche Werte aus. Wo sich der Künstler am schwersten von der ölmalerischen Tradition losrang, um ihr am nächsten zu bleiben, in der Graphik, dort sucht er eine über die impressionistische hinausgehende Synthese von Form und Farbe, die um ihrer neuwertigen Qualität, der Fernwirkung willen berufen ist, die Grundlage der modernen Plakatkunst zu bilden.

Die drei aufgezählten Zweige aller modernen Bedarfskunst: Illustration, Kunstgewerbe und Graphik entsprechen ganz bestimmten Zeitnotwendigkeiten. Im Bunde mit Maschine, Industrie und Reklame brauchten sie sich nur ihrer Kräfte bewußt zu werden, um alsbald als einheitliche Bewegung vorwärts gehen zu können.

* *
*



(Aus den „Fliegenden Blättern“)

Überall, wo das Spiel der Entwickelung Gegensätze, Mannigfaltigkeit, bunte, liebenswürdige Widersprüche hervorbringt, Möglichkeiten, die sich dann im weiteren Verlaufe der Evolution nach dem Auslesegesetze schier unmerklich klären und sichten, dort neigt der Deutsche dazu, prinzipielle Gegensätze, Gegengesetze anzunehmen.

Die beiden Möglichkeiten, die ihn am meisten kaptivieren, von denen jede einer der beiden Seelen entspricht, die — ach! — in seiner Brust wohnen, werden aus dem Temperamente heraus zu Ormuzd und Ahriman erhoben.

Die Hälfte aller modernen theoretischen Äußerungen ist von diesem dualistischen Zuge unseres Geisteslebens diktiert. Er findet sich in volkstümlich gewordenen Gegenüber- bezw. Zusammenstellungen gleichsam kristallisiert: cf. Goethe und Schiller, Wagner und Nietzsche.

Innerhalb der neueren Literatur fand er an der Grenze der Moderne seine Veranschaulichung und zugleich seine teilweise Überwindung in der Zusammenarbeit von Holz und Schlaf.

Hier haben wir das für die Neuzeit erstmalig bewußt gewordene Konsolidationsbedürfnis der dualistisch zerklüfteten deutschen Psyche. Derselbe deutsch-dualistische Zug — er ist weiter nichts als hoffnungsvolle Unreife, Anzeichen kommender Werte, eine Art asketischer Bindung, die großen Lösungen und Befreiungen vorangeht, spricht sich auch deutlich in unserem geistigen Parteileben aus.

Die Richtungen und Cliquen der Franzosen sind seit langem schon nichts anderes, als Tischgenossenschaften, Zusammenschlüsse Gleichinteressierter. Wie oft haben dagegen unsere Gruppen den Charakter religiöser Sektenbildungen angenommen. Heute, wo das Cliquentum mit seiner eiligen Absonderung hastig formulierter Halbwahrheiten in sich selbst zu zerfallen beginnt, enden diese Bewegungen ganz folgerichtig in einer Institution, wie der „neuen Gemeinschaft“ der Gebrüder Julius und Heinrich Hart.

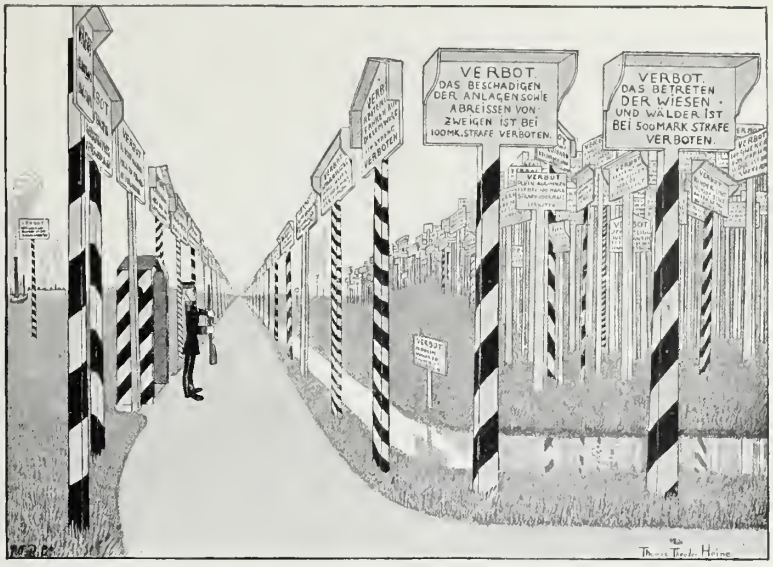
Was nun den Gegensatz „freie“ und „angewandte“ Kunst, l'art pour l'art und Bedarfskunst anlangt, so besteht auch hier die dringende Gefahr einer voreiligen Formulierung „prinzipieller“ Gegensätze und damit die Gefahr einer Bewegung, die nur wieder Myriaden von Halbwahrheiten und Irrtümern heraufführen könnte.

Die Frage, ob sich ein einheitliches Gesetz aufstellen läßt, nach welchem sich aus dem Kunststreben allgemeiner Natur besondere bedarfskünstlerische Derivate bilden, kann ohne weiteres weder bejaht noch verneint werden, doch muß im Verlauf unserer Darlegungen der Blick stets auf diese Frage gerichtet bleiben.

An und für sich kann natürlich auf das massenhafte Auftreten künstlerischer Neubildungen innerhalb unserer Zeit nicht scharf genug hingewiesen werden, und vor allem ist das Grundcharakteristikum dieser Neubildungen besonders in Betracht zu ziehen.

Worin besteht der Wesenszug der Moderne?

Ohne Merkmale vorzubringen, die abstrakt, Auffassungssache wären, dürfen wir hier nur antworten: In einem gegenseitigen sich Durchdringen, in einer auffälligen Annäherung der Kunstgebiete aneinander, einer Vermengung und Vermischung der Kunstformen wie der künstlerischen Ausdrucksmittel, die dem demokratisch-nivellierenden Zuge der Zeit, dem Wesen unserer Epoche als einer Ära der fallenden Schranken, der erleichterten Kommunikation, des Fernverkehrs vollkommen entspricht. Die Maßlosigkeit genialen Empfindens mag hier immerhin aus der Not eine Tugend machen und, wie Richard Wagner tat, ein Gesamtkunstwerk träumen. Dergleichen wird die Kontrolle des Psychologen immer als Utopie, als ideale Forderung auf Grund mißverstandener persönlicher Notwendigkeiten und darum jenseits aller realer Möglichkeit festnageln.



Deutsche Landschaft (Aus den „Fliegenden Blättern")

Diesem Ideale „Gesamtkunstwerk" — was soll eine Zeit damit, die sich differenziert, spaltet, kompliziert, die sich aus immer selbständigeren, immer skeptischeren Individuen zusammensetzen wird — steht heute in vielen Köpfen ein neues Ideal gegenüber, das vor dem älteren wenigstens den Vorzug hat, seine Realisierbarkeit aus allgemein gültigen, sachlich kontrollierbaren Entwickelungsgesetzen ableiten zu können. Ich meine hier das Ideal „Ästhetische Kultur". Dies Ziel, wie ich es lieber nennen möchte, mag heute noch von vielen mißverstanden werden und wird von seiten eines jeden dies Schicksal erfahren, der da glaubt, seine persönliche, vielleicht noch so differenzierte, noch so zeitgemäße künstlerische Note, könne zum Gesetz, zum Schema der Kunstentwickelung, zum Schulvorbild werden.

Trotzdem ist diese „ästhetische Kultur", wo sie mehr bedeutet als pures Schlagwort, immerhin ein Ziel, denn die Bedeutung des Kulturwertgesichtspunktes für die Kritik steht außer aller Frage und romantischen Künstleratavismen, wie sie besonders der ressentimentale Spießbürger immer wieder der derben und körnigen Produktion vorzieht, kann nicht oft genug die Tatsache Maschine, der geistige Tatsachenkomplex „zwanzigstes Jahrhundert" vorgehalten werden

Darüber sollte man nur nie vergessen, daß die Kunst der Zukunft eben die künstlerisch objektivierte, d. h. überwundene Gegenwart sein wird, daß auch die modernste Schablone — etwa ein Maschinenpurismus im modernen Kunstgewerbe, ein litterarischer Realismus ohne psychisch vieldeutigen Hintergrund, ohne eine gewisse Zerrspiegelnüance — doch immer nur Schablone wäre.

Ideale Forderungen haben sich von jeher immer nur an diejenigen gewandt, deren Können nicht zu mehr ausreichte, als eben zum unselbständigen Ausfüllen einer Schablone, zum Mitmachen einer Richtung. Jenseits des Richtungsdoktrinarismus aber, mag er nun diesen oder jenen relativen Wert zu absoluter Bedeutung erheben wollen, finden wir immer nur Entwickelungstatsachen, Kunsttaten.

Das Gesamtkunstwerk Richard Wagners ist so wenig Tatsache, als Nietzsches Lehre die Tatsache einer neuen Religion oder Moral bedeutet, so wenig als die Möglichkeit ästhetische Kultur heute bereits Tatsache ist.

Anstatt dieser ekstatischen Willensdokumente, dieser gigantischen Traumbilder, sieht das Auge des Psychologen, das darum kein nüchternes Auge zu sein braucht, nur Vermengung, Vermischung, Übergang — einen Humus gleichsam aus den zerbröckelnden, von Tag zu Tag mehr zerfallenden Kunstformen der Vergangenheit.

Werden sich aus diesem Humus dereinst wieder die alten Kunstformen — Gemälde, Roman, Tragödie — geläutert und gesteigert erheben?

Dieser Frage soll einstweilen nicht näher getreten werden. Allein es ist zu konstatieren: Die

Bescheidenes Verlangen (Aus den „Fliegenden Blättern")

Hausierer: „Ja, glauben Sie denn, ich habe meine Zeit gestohlen? Wenn Sie mir durchaus nichts abkaufen wollen, so werfen Sie mich doch wenigstens 'naus!"

Musik unserer Zeit (Richard Wagner, Richard Strauß) ist dramatisch, tonmalerisch, dem Werte Beethoven-Mozart gegenüber gestellt — unmusikalisch.

Die Dramatik unserer Zeit (Gerhart Hauptmann, Maeterlink, Ibsen) ist, dem Werte Shakespeare-Schiller gegenüber episch, lyrisch, mystisch, meditativ, also undramatisch und durchaus nicht dem Wesen der Institution Rechnung tragend, ohne die jede Dramatik undenkbar — dem Wesen des Theaters.

Unsere Literatur schließlich hat die alten Kunstformen des Romans, der novellistischen Erzählung überall beiseite gelegt, wo der Autor den Versuch macht, spezifische Zeitwerte festzuhalten. In vielen ihrer Äußerungen hat sie Anleihen bei den Wirkungsmitteln der Musik gemacht (Nietzches Zarathustra-stil), in anderen leiht sie die Mittel der modernen Stimmungsmalerei. Immer aber, und gerade in ihren charakteristischesten Äußerungen am meisten, ist sie subjektiv bis in die Fingerspitzen, persönlich, impressionistisch, also — am Werte Goethe gemessen, unliterarisch.

Wie nun aus meiner Einführung hervorgegangen sein wird, macht die moderne Malerei eine beachtenswerte Ausnahme.

Der Zersplitterung, Vermengung, der Chaotisierung, welcher die geistigeren Künste um die Wende der Zeit anheimfielen, ist sie entgangen. Sie begann damit, spezifisch malerisch zu werden. Sie bedeutet eine Epoche straffster Zügelung und Konzentration, der erst verhältnismäßig spät, heute, unter unseren Augen ein Rückschlag folgt: Einerseits ein Mißbrauchen des während der naturalistischen Phase Gelernten zu rein technischen Bravourstückchen, andererseits der Mißbrauch der Kunstmittel als solcher zu vagen afterromantischen Gemütsposen, denen eine neurasthenische Zeitstimmung entgegen kommt, und zu vorwitzigen Stilsnobismen.

Dafür genießt aber auch die Minderzahl kulturwertiger Künstler, welche auf ihre Weise in strenger Selbstzucht die Schule des Naturalismus durchgemacht haben, die Möglichkeit, lang zurückgestaute psychische Inhalte, eine Unsumme von Momenten hochdifferenzierten Empfindens, geistvoll-satirischer Epigrammatik und bald tiefgründender, bald ironischer Meditation in einer technischen Fassung aussprechen zu können, die sich mit der Modernität der Inhalte fast restlos deckt.

Es ist, als seien die peintres-graveurs, die Illustratoren und Zeichner, die ich auf den folgenden Blättern schildern will, einer neuen Art von Literatur vorausgesandt, die vielleicht imstande wäre, die moderne Forderung endlich zu realisieren, welche unsere literarischen Sturm- und Drangleute nur aufstellen, jedoch bei der Formlosigkeit ihres Schaffens nicht verwirklichen konnten. Der Wirklichkeit, den Neuwerten des realen Lebens, ist die bildende Kunst von allen Künsten stets am nächsten gewesen. So war sie auch zuerst um die modern gewandelte Wirklichkeit, um modernes Leben, moderne Milieus, abbildend schildernd, hinweisend bemüht, und es sollte mich wundern, wenn es nicht wiederum der bildende Künstler in seiner neuesten Wandlung als Illustrator, als Kunstgewerbler, als Graphiker wäre, der uns nun auch den Geist dieser neuartigen Lebenserscheinungen noch näher bringen wird. Zum mindesten kann zum Versuche einer derartigen Interpretation niemand besseres Material liefern als er.

Milliardär- und Monarchenmacht (Aus dem „Simplicissimus“)

Morgan: „Auf einen Wink von mir sind Hunderttausende in meinem Reiche brotlos.“
König: „In meinem Reiche bedarf es dazu nicht einmal meines Winkes.“

1

„Im Namen des Gesetzes! Ich verhafte Sie wegen Preßvergehens."

Traum eines Redakteurs. In zwölf Bildern.

2

Der Polizist trifft zufällig einen Kollegen, der einen Raubmörder transportiert. Die beiden Transporte vereinigen sich.

(Aus dem „Simplicissimus")

Ein gewandter Geschäftsmann wird sich, wenn ihm die Krisis einmal als unabwendbar klar geworden ist, wenn er der Liquidation oder gar dem Bankerott nicht mehr ausweichen kann, wohl kaum in tiefsinniges Grübeln oder in schwermütige Meditationen über seine augenblickliche Lage verlieren.

Er wird weiterdenken. Er wird seine Mittel prüfen, alle Möglichkeiten einer gewinnbringenden Tätigkeit in Erwägung ziehen. Er wird überlegen, wie er anderen Ortes, durch Ausbeutung noch brachliegender Beziehungen und Kräfte rasch wieder in die Höhe kommen kann.

Begabung, Anpassungsfähigkeit, geistige Spannkraft sind nicht an bestimmte Stände und Berufszweige gebunden und so mag es denn erlaubt sein, an Stelle des Geschäftsmannes einmal den modernen Künstler in einer Situation vorzuführen, wie sie oben angedeutet ist.

Denn die Künstlerlegende der Vergangenheit dürfte doch wohl endgültig als erledigt angesehen werden, jene Legende, nach der wir im Künstler eine Art „höheren" Wesens erblicken sollen, das aus mystischen Vorbedingungen heraus Werte schafft, die dem allgemeinen Gesetze von Angebot und Nachfrage bezüglich ihrer Verwertung nicht unterworfen sind.

Beginnt ja doch der Künstler selbst heute die wenig einträgliche und nebenbei bemerkt nicht einmal sonderlich ehrenvolle Stellung abzulehnen, die ihm ein gut gemeinter Massenaberglauben über den Notwendigkeiten angewiesen hat, die sonst für alle Stände und Berufszweige gelten.

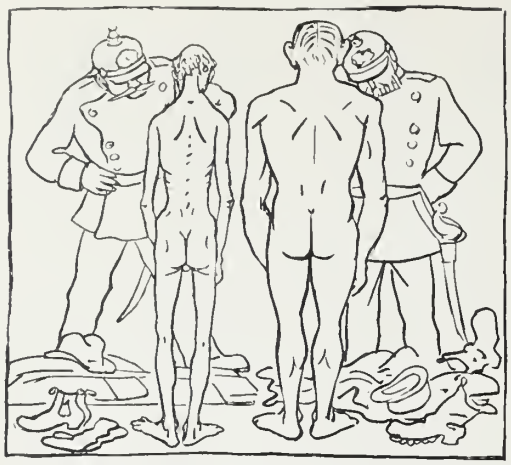
Er beginnt sich für sein wirtschaftliches Wohl und Wehe zu interessieren, er zeigt sich in mancherlei Weise auf die Wahrung und Hebung seiner sozialen Stellung bedacht.

Von dem allgemeinen positivistischen Zuge der Zeit mit ergriffen, beginnt er heute aus seiner Reserve, aus seiner Isoliertheit herauszutreten, oder, um die Sache richtiger zu formulieren, er wird durch den Druck seiner materiellen Lage aus ihr herausgenötigt: Wir leben in einer Ära der Dichterpensionen und der öffentlichen Geldsammlungen für Autoren von fragloser Bedeutung.

Allenthalben beobachten wir denn auch heroische Versuche, ausgedehnte Lebensgebiete der künstlerischen Mitarbeiterschaft zu erschließen, die künstlerische Arbeit als einen notwendigen Faktor im modernen Leben geltend zu machen. An zahlreiche Handwerkszweige, an die Reklamebranche, an das Variété, die Tageszeitung u. a. wird immer wieder das Ansinnen von Reformen künstlerischer Natur herangetragen. Das Schlagwort „ästhetische Kultur" soll die derb materiellen Notwendigkeiten decken, die diesen Bestrebungen zu Grunde liegen. Es soll um sie gleichsam den Nimbus jener künstlerischen Idealität von vorgestern schaffen und diese Bestrebungen auf diese Weise auch bei denjenigen einführen, denen Künstlertum und verständiger Positivismus immer noch unvereinbare Gegensätze sind.

Streifen wir kurz die Frage nach den psychologischen Grundlagen der augenblicklichen Situation,

3



Im Haftlokal angekommen, werden die Verbrecher entkleidet und zunächst einer Untersuchung ihrer Oberfläche unterworfen.

so finden wir es schon auf den ersten Blick fast selbstverständlich, daß ein Zeitalter der industriellen Großbetriebe, des Fernverkehrs, der Maschine, den gleichzeitigen Bankerott des Kunstidealismus alter Observanz bedeuten muß.

Denn eine Kunst, die, rein idealistischer Natur, nur aus Gegensatzgefühlen gegen die materiellen Neuwerte und Entwickelungsnotwendigkeiten der Zeit geschaffen wird, kann immer nur auf den Beifall trostbedürftiger Gemeinden rechnen, auf die Anerkennung und Sympathie von seiten der verschwindend kleinen und trotz allen Aufblähens so belanglosen Dekadencegruppe derer, die von der Zeit als anpassungsuntauglich ausgeschieden und bei irgendwelchen „Idealen" blockiert wurden.

Der Künstler, der diese Halbkultur vertritt und ihren wurmstichigen Gemütsbedürfnissen entgegenkommt, ist daher immer auf die Almosen (das stolzere Wort heißt Mäcenatentum) derer angewiesen, die ihr Leben selbst nur als Almosen von der Zeit empfangen, die ruhig ihren Zielen zuschreitet und sich den Luxus einiger Parasiten gestatten kann. Eine Einschränkung des eben Gesagten mag mich gegen Mißverständnisse schützen: Eine singuläre Künstlererscheinung und ein singuläres Mäcenatentum, das ihr zur Wirkung verhilft, soll hier nicht getroffen werden. Das Beispiel Hans v. Marées und Fiedlers genügt wohl darzuthun, welche Ausnahmen von der Regel ich gelten lasse.

Unsere Archaisten, Mystiker, Romantiker, Symbolisten dagegen, alle die Richtungen, die dem Fortschritt und der positivistischen Tendenz unserer Ära nur die Ressentiments von Unterlegenen entgegenzuhalten haben, die auf die Entwickelungstatsache „Großstadt" mit dem Rufe „Volkskunst", „Heimatkunst" antworten, können nur als interessante Phänomen des allgemeinen Kunstbankerottes in Betracht kommen.

Eine Kunst freilich, völlig jenseits der augenblicklichen Situation, jenseits des aktuellen Dualismus, wie er sich in dem haltlosen Umherschwanken unserer literarischen und unserer künstlerischen Produktion zwischen Naturalismus und Stimmungskunst zeigt, wäre erst dann möglich, wenn Künstler und Publikum mit der modernen Entwickelung ausgesöhnt wären.

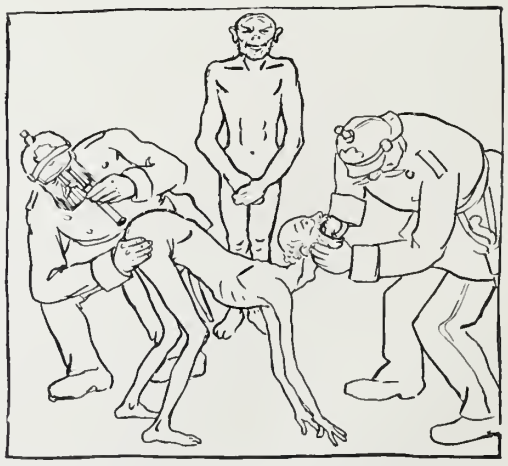
Soziale Verschiebungen, die allgemeine Verbreitung der modernen naturwissenschaftlichen Weltanschauung, eine völlige Aussöhnung mit den Tatsachen „Großstadt", „Prostitution", „Industrialismus", „Militarismus" und zwar eine Aussöhnung von Staatswegen, eine Aussöhnung des Staates mit diesen seinen Früchten, denen zuliebe er endlich sein mittelalterliches Bündnis mit der Kirche aufgeben dürfte, das wären die Vorbedingungen dieser Kunst der Zukunft.

Ehe aber solche Vorbedingungen erfüllt sind, und ehe beispielsweise durch die Erfindung der farbigen Photographie hunderte von Kunstschmarotzern zum Nutzen der Kunst brotlos geworden, müssen wir uns eben mit der modernen entwickelungsfähigen Kunst begnügen.

In der überwiegenden Mehrzahl ihrer Darbietungen muß diese immer mehr konstatierender Natur werden. Objektiviert sie doch den Dualismus unserer Ära samt allen seinen Bankerott- und Dekadencephänomenen.

In sich, in jedem einzelnen ihrer Vertreter, muß sie daher all dies „Zeitgemäße" überwinden, sie muß an jener Wärme, an jener Gemütsinnigkeit, wie sie unsere Herzschwachen als Kräftigungsmittel lieben, verloren haben, um kühler und heller zu leuchten — wiederum der Zeit entsprechend, deren elektrisches Bogenlicht ja auch den Gaskandelaber überstrahlt, der unsere Väter noch sensationierte.

4



Darauf wird auch ihr Inneres nach etwa verborgen gehaltenen Waffen oder Schriftstücken durchsucht.

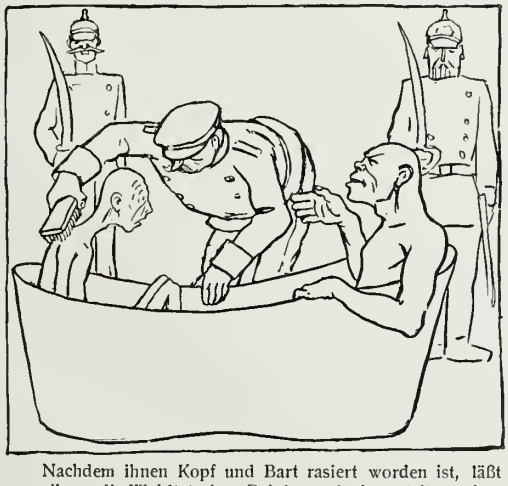
Als Mensch ist der fruchtbare moderne Künstler den dualistischen Konflikten entrückt, die er als Künstler darstellt. Er sieht mit freigewordenem, mit entbundenem Auge, ohne daß dies Auge deshalb die Kraft verloren hätte, illusionistische Gebilde von letzter Feinheit aus einem hoch differenzierten Empfindungsleben heraus zu projizieren, einer oft qualvoll nüchternen Wirklichkeit zum Trotz.

Für diese Doppelnatur, welche die Persönlichkeit des modernen Artisten in eins umfaßt, ist gerade Th. Th. Heine das klassische Beispiel. Zwei Wesenheiten geben nach außen die Grundlinien seines Schaffens: Der Schönheitsanbeter, der illusionistische Visionär, welcher Elektronen eines differenzierten Nervenlebens mit einer intensiven Wärme und Leuchtkraft zu wundersam bewegenden Gebilden zusammensprühen läßt – und der um so kältere, um so unerbittlichere Optiker, dessen harte Aufzeigungen, dessen sensationelle Enthüllungen keineswegs Dokumente jener kleinlichen Rache am Leben sind, wie sie der Kollektivverstand so gern und auch in manchem Falle nicht zu Unrecht beim „Satiriker" voraussetzt.

Die Art, wie in Heine die beiden scheinbar gegnerischen Elemente vereinigt sind, um ihn instand zu setzen, sie als zwei voneinander geschiedene Schaffensrichtungen nach außen zu kehren, soll hier nicht voreilig und flüchtig festgelegt werden.

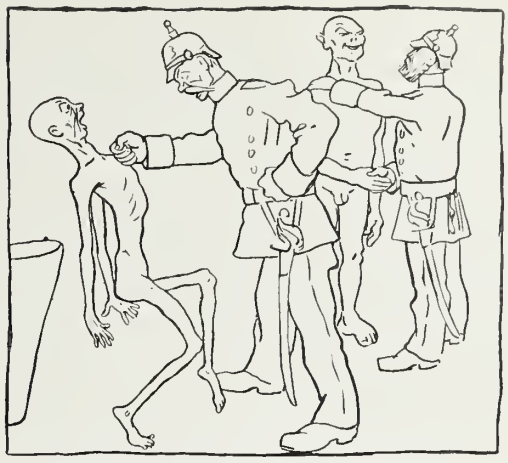
Dennoch ist es erforderlich, diesem Phänomen gleich von vornherein die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken und es nachdrücklich gegen die groben Mißdeutungen in Schutz zu nehmen, auf Grund derer man dem ja gleichfalls „zerrissenen" und „disharmonischen" Heinrich Heine noch heute in deutschen Landen die Anerkennung versagt, die er als einer der wenigen kulturwertigen Autoren neben Goethe verdient.

5



Nachdem ihnen Kopf und Bart rasiert worden ist, läßt man ihnen die Wohltat eines Reinigungsbades zuteil werden.

6



Nach der Reinigung erkennt der Polizist in dem Raubmörder einen alten Bekannten und bittet ihn um Entschuldigung, daß man ihn mit einem Preßverbrecher zusammen eingeliefert hat. „Und Sie Zeitungsschmierer, sagen Sie mir sofort, weshalb wir Sie verhaftet haben."

Zwiespältiges Kunstschaffen – und welches sonst wäre geeignet, unsere bis ins Mark zerspaltene Zeit zu objektivieren? – pflegt unser Massenverständnis nur dann zu gouttieren, wenn der bei uns so beliebten, mehr oder minder banalen Gemütsnote eine gehörige Dosis von Reflexion beigemengt ist, wodurch dann jene Monstra entstehen, die uns heute noch auf der Gymnasialbank in der Gestalt der Gedichte Friedrich von Schillers geboten werden, jene dem Kulturmenschen so schwer bekömmlichen Legierungen von Empfundenem und Gedachtem, die, in ihrer feinsten Verschmelzung allerdings, unsere Jugend in Nietzsches „Zarathustra" wiederfand, um darüber eilig Nietzsche den Optiker, Nietzsche den Psychologen, den genialen Analytiker abgestorbener Begriffe zu vergessen.

Es ist in der Tat etwas Eigentümliches um die landläufigen Auffassungen des künstlerischen Dualismus!

Den Unpersönlichen, denen natürlich die Rolle der Persönlichkeit, d. h. des Menschen beim kunstschöpferischen Vorgange ein ewiges Rätsel bleiben wird, besteht z. B. Goethes Größe darin, daß sich in seiner Person wie in seinem Schaffen „Denken und Empfinden restlos deckten". Diese Behauptung, die man immer wieder in den verschiedensten Variationen lesen und zu den tollsten Konsequenzen mißbraucht sehen muß, ist recht oberflächlich, zum mindesten nur die dekorative Hülle über einer Fülle noch wenig erforschter psychologischer Fakta. Der „restlos einheitliche" Künstler, ja Mensch schlechthin, scheint mir schon physiologisch unmöglich, solange unser Hirn auf Kosten unserer Triebe lebt und unsere Triebe sich von denen der Bestie lediglich durch die Möglichkeit einer intellektuellen Kontrolle unterscheiden.

Von jeher erzeugten sich künstlerische Werte nur aus der Reibung, welche die Illusionismen des Herzens von seiten der Einwände des Gehirns oder von seiten der optisch erfaßten Außenrealität erfuhren.

Die Grad- und Wertunterschiede der einzelnen künstlerischen Leistungen bestehen daher immer nur in der verschiedenen Höhe der Stufen, auf denen die einzelnen Künstler und die einzelnen Epochen ihre Abschlüsse, ihre endgültigen Formen fanden.

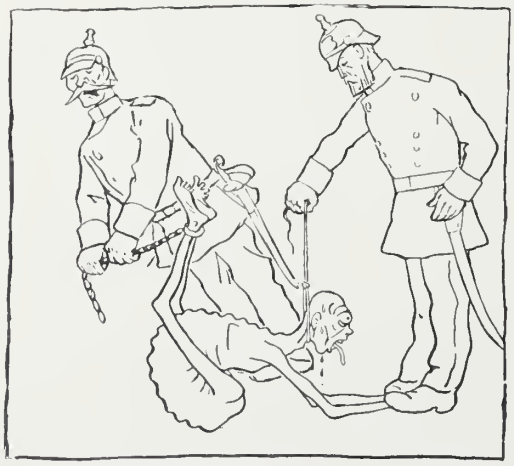
Hält man Goethes abschließende epochale Bedeutung beispielsweise für das Resultat künstlerischer Willensfunktionen, so begeht man einen Irrtum, den schon allein die Existenz des Faust gründlich widerlegt haben müßte.

Nehme ich nun an, der moderne Künstler werde immer mehr imstande sein, die urnotwendigen Zwiespälte, die in Goethe so gut gewirkt haben, wie in jedem Großen, bewußt, erschüttert, aber niemals gebrochen zu erleben, er werde darüber hinaus immer befähigter, sie zu fruktifizieren, ihnen hart zu Leibe zu gehen, sie in markigen, lapidaren Zügen nach außen zu kehren, so erscheint mir das Phänomen Nietzsche, das tragische Geschick des Menschen Nietzsche fast als eine zukunftsfrohe Verheißung.

Denn jenseits dieser Tragik, die tief im Grunde des deutschen Dualismus lauert und die in dem großen „Unzeitgemäßen“ hoffentlich ihr letztes Opfer gefordert hat, liegen erst die Möglichkeiten, die der moderne Künstler ausbeuten muß, liegen die Werte, die er aufstellen kann.

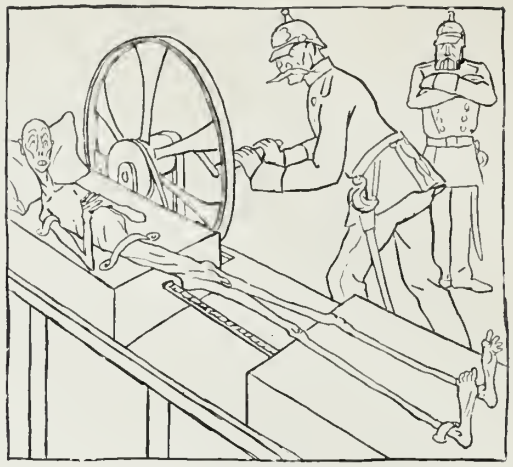
Der Differenzierungsprozeß, der diese Werte wohl während der Entwickelungszeit ständig gefährdet, um sie aber dann, wenn die Persönlichkeit sich einmal ihrer Grenzen und ihrer Tragweite bewußt geworden ist, in rascher Folge an den Tag zu bringen, dieser Prozeß muß erkannt, den Gefahren seines unterbewußten Verlaufes entrückt, — er muß beherrscht werden.

7



„Ich weiß es nicht, Herr Wachtmeister.“ — „Was, verhöhnen will uns das Subjekt noch! Na, glücklicherweise gibt es hier eine Hausordnung!“

8



„Wenn Sie für gütiges Zureden so wenig empfänglich sind, wollen wir Ihnen 'mal die Ausdehnung unserer Befugnisse zeigen.“

Dazu muß der Dualismus, müssen die faustischen Zwiespälte, die als Symptome dieses Prozesses auftreten, in vorbildlichen, in sensationellen Personen akut werden.

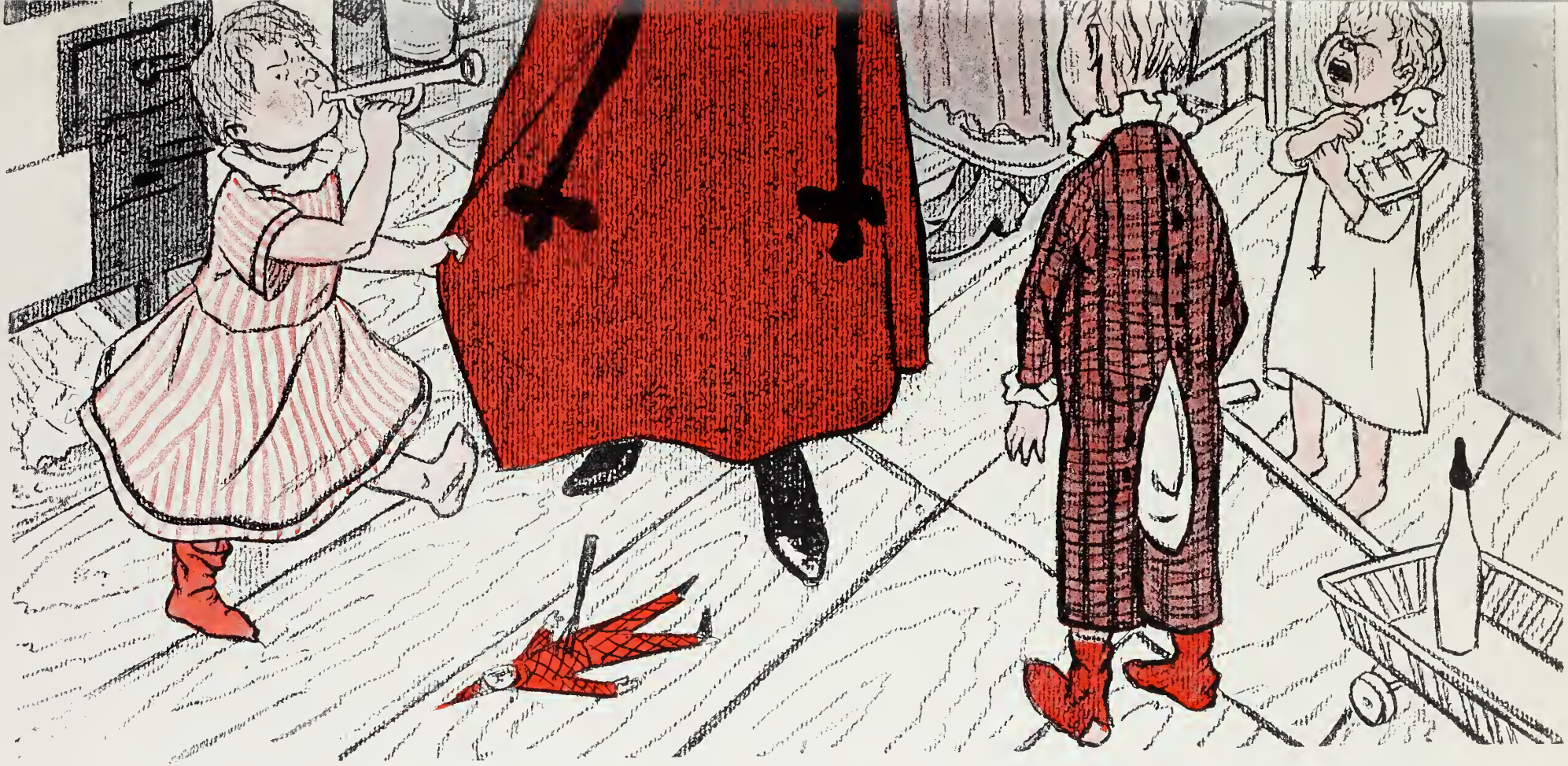
Sensationelle Personen müssen stolz an ihnen zugrunde gehen, stärkere müssen sie in vorbildlicher Weise auf immer höheren Stufen besiegen und überwinden, um so das blutgeweihte Problem unseres Volkstumes lösen zu helfen, das Problem, das durch Goethes „Faust“ wohl eine individuell-künstlerische, aber noch lange keine allgemeine, deutsch-kulturelle Lösung gefunden hat.

Der Name Heine wird nun durch den Münchener Künstler-Illustrateur nicht zum ersten Male aktuell für die Lösungsgeschichte des deutschen Kulturproblems, und es ist interessant, aber weiter nicht erstaunlich, daß in beiden Fällen seine vorbildlichen Träger der semitischen Rasse angehören, jener Rasse, die der Subjektivismus des von dieser unheilvollen Subjektivität zu kurierenden Germanen so gern in Kontrast zur eigenen arischen, d. h. bevorzugten setzt.

Hat Moses nur seinem Volke, nur damals in der Wüste, eherne Schlangen erhöht? Kreuzigte Mosis Volk nicht der ganzen Welt eine eherne Schlange, wenn denn das Christentum doch einmal als Heilfaktor gegen Barbarei einerseits, gegen Dekadence andererseits gewirkt haben soll?

Wäre dies der Sinn von Heinrich Heines schauerlicher „Matratzengruft“ gewesen, uns ein wundervolles, ein vorbildliches Unterliegen und Sterben an unserem Problem: Trieb und Wille vorzuführen? Bestünde andererseits Th. Th. Heines epochale Bedeutung in seiner vorbildlichen bedarfskünstlerischen

Th. Th. Heine
95

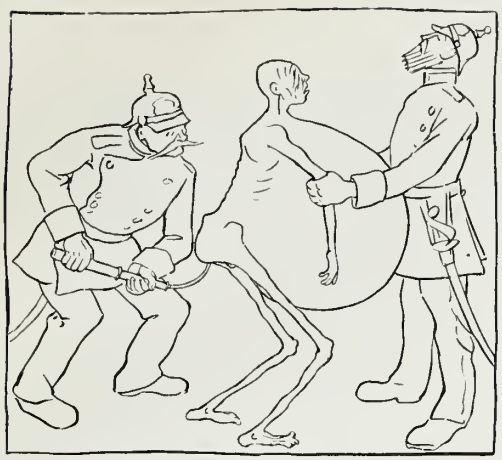


Mutterglück

(Aus dem „Simplicissimus“)

„Jetzt brauche ich nur noch einen Mann, dann bin ich eine Familie.“

9



„Na, wollen Sie es nun sagen? Die Luft ist Ihnen wohl ausgegangen? Dem Manne kann geholfen werden!“

Überwindung des modernen l'art pour l'art-Problems, das doch im Grunde auch nur ein physiologisches ist, jener Konflikte, die hier kurz durch die Gegenüberstellung: Herz und Maschine gekennzeichnet sein mögen?

Besteht nun die Gefahr, daß uns hier, die wir, die Hände im Schoß, sehnlichst die Ankunft des berüchtigten „neuen Goethe“ erwarten, von den bösen Juden der Rang abgelaufen wird?

Es ist ein bedenkenerregendes Faktum, daß wir moderne Deutsche nur immer an unseren vielbeschriebenen Problemen und Konflikten leiden. Heute leugnen wir sie krafthuberisch hinweg, um morgen desto wildere Anklagen gegen die „Zeit“, gegen die christlich-humane Moral, gegen die Konzentration des Geldes und der kulturellen Kräfte, gegen die Juden und gegen die Sozialisten zu schleudern.

Warum entblößen wir fortwährend unsere Wunden, anstatt Schritte zu ihrer Heilung zu tun? Warum suchen wir Sündenböcke, anstatt der Entwickelung die Hekatomben von Schafen zu schlachten, die ihr im Wege stehen? Warum reden wir nur immer, warum deklamieren wir, ohne das mindeste zu tun, ohne unsere Schmerzen künstlerisch-reinlich zu objektivieren, was doch die einzig mögliche Art wäre, sie aus der Welt zu schaffen?

Ach, die Fähigkeit auf jener hohen Stufe der Differenziertheit, welche die Zeit verlangt, noch objektiv werden zu können, d. h. sich als Mensch zusammenzuschließen, zu konzentrieren, um sich als Künstler um so zwangloser in der freien Mannigfaltigkeit, in den bunten Kontrasten der Erscheinungen bewegen zu können, diese Fähigkeit ist eng an Instinktstärke, an Triebkräfte ganz materieller, ganz „gewöhnlicher“ physiologischer Natur gebunden!

Ach, mit dem Vorstellungsbilde unserer Teutschen und gar unserer Allteutschen verquickt sich unabwendbar die Vorstellung einer blonden, asthmatischen und angeschwemmten Dekadence, die Vorstellung von vegetarischen Speisehäusern, Jägerhemden und Kaltwasserkuren.

Boshaft grinst darob die „jüdische Sinnlichkeit“.

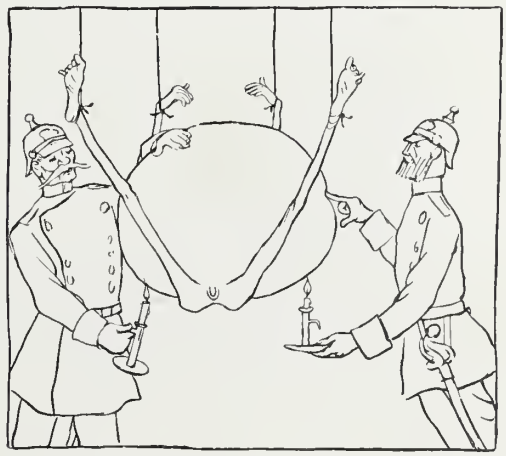
Sie hat sich durch dunkle Ghettojahrhunderte hindurch gut konserviert. Sie bedankt sich dafür, daß sie unter der ehernen Faust unserer christlichen Nächstenliebe ein wenig kultiviert wurde. Sie verdankt diesem Druck ihr Gegengewicht: Feste, beherrschte Nerven. Auch verdankt sie ihm nebenbei ein paar Hirnwindungen oder auch nur ein rascheres Verwachsen der Affenspalte, auf deren Bestehen die Naturforscher bereits die Cerebra der Australneger, aber noch nicht die unserer Antisemiten, unserer Volksbeglücker und Kulturapostel untersucht haben.

Richard Dehmel hat dem ersten in der deutschen Geistesgeschichte bedeutenden Träger des Namens Heine ein Denkmal gesetzt, das den Manen des Dichters wohlgefälliger sein mag, als die landesübliche, in Marmor ausgedrückte Anerkennung von Staats wegen.

„Der kranke Jude und der große Künstler“.

Diese erschütternde Tatsache, die Dehmel panisch ergriffen konstatiert und die Friedrich Nietzsche schon vorher als europäisches Ereignis ansprach, hat für unsere literarische Entwicklung bereits Großes bedeutet und sie wird ihr immer Größeres bedeuten, je tollere Kokottenfiguren über die Treibriemen unserer Maschinen ins moderne Leben hinabsausen, je kräftiger von Hause aus, je tiefer und kühner sich unser begabter Nachwuchs in „Zwiespalt“, „Dualismus“ und „Dekadence“ hineinwagt, um entweder ehrlich fallend blutschöne „Krankheitswerte“ empor-

10



„Wie der Kerl zittert, vielleicht friert ihn. Wir wollen ihn ein bißchen wärmen. Aus Dankbarkeit wird er dann ein umfassendes Geständnis ablegen. Heraus mit der Wahrheit!“

zuschleudern oder den Tiefen, allen Unter- und Hinterwelten die herrlichsten, blinkenden Erze zu entschürfen, aus denen die Zukunft unser geistiges Schwert schmieden mag.

Dieselbe pädagogische Bedeutung für die nächste Zukunft unserer bildenden Kunst, wenn auch im entgegengesetzten Sinne, lege ich dem Zeichner Th. Th. Heine bei.

Denn nicht ein romantischer Untergang, nicht Vorbilder des „schönen Todes" werden die neuzeitliche Entwicklung am fruchtbarsten und nachhaltigsten anregen, sondern allein das Vorbild der Starken, jener, die ihre persönlichen Konflikte lächelnd überwinden, die auch von ihren größten Enttäuschungen noch berichten können, ohne zu grimmassieren, ohne in die bizarre Pose des Gekränkten zu verfallen, der dem Leben keine Härte verzeihen kann.

Eben die mutige und saubere Spaltung seines Schaffens in Dokumente eines illusionistischen, äußerst raffinierten Schönheitsdienstes und in Zeugnisse eines fast yankeemäßigen Optikertumes, die Tatsache ferner, daß sowohl jener wie dieses die natürlichen seelischen Funktionen eines und desselben Individuums sind, läßt mich Heine diese Bedeutung zuerkennen.

Eine Erscheinung voll Schönheit, Maß und Sinn bei aller Härte, Kraft und ursprünglichen Wildheit, können unsere oft bis zur Albernheit maßlosen Kunsttitanen an seiner Art verstehen lernen, daß nicht ein absolutes Wollen, die Sehnsucht nach dem „Ein und Alles" an Ausdruck, an Gehalt und suggestiver Kraft auf einer Leinwand, auf einem Blatte das ist, was unsere Zeit verlangt, sondern die freudige Hingabe einer starken und reichen Natur an eine Vielheit und Mannigfaltigkeit von Aufgaben. Denn der Künstler darf nicht die Einheitlichkeit, falls er sie vermißt, von einem Werke verlangen. Wer sie besitzt, wer sie sich im Lebenskampfe errungen hat, der erst vermag sich zu teilen, und von der dualistischesten Kunst schließen wir fast immer mit Recht auf eine starke, einheitliche Persönlichkeit.

Denn weise hat von jeher jeder große Könner seine Kräfte verteilt, und kein Schaffender kennt irgend ein absolutes „Schönheitsideal", dem er zustrebt. Nur seine Not kennt der Schaffende, seine Niederlagen und seine Siege, und jedes seiner Werke zeugt, wenn es vollendet ist, von beiden, ohne dabei für oder gegen das Leben Partei zu nehmen. Jedes gelungene Kunstwerk ist eben selbst ein Stück Leben.

Wenn ich nun Th. Th. Heine hier nach den zwei äußerlichen Grundlinien seines Schaffens betrachten werde, nach der illusionistischen und nach der naturalistischen, so soll damit gewiß nicht eine Künstlerpersönlichkeit, die so sehr wie die seine aus einem Gusse ist, gewaltsam in zwei Stücke gerissen werden, damit alsdann jedes dieser Stücke einer anderen modernen Richtung zugeschoben werden kann. Nein, diese Einteilung ist schon durch Heines Doppeläußerung als Maler und als Illustrator gegeben, und sie entspricht dem Gegensatze zwischen unserer Wirklichkeit und unseren Wünschen. Sie entspricht dem Wesen jedes großen Künstlers, der immer zwischen Vergangenheit und Zukunft auf schmaler Grenzscheide balanciert, der nicht der Mann der Gegenwart, sondern eben der Mann der Zukunft ist, weil er aus einer Vergangenheit kommt, an einer Vergangenheit leidet, der er aber die schuldige Ehrfurcht wahrt, auch bis zur letzten Überwindung.

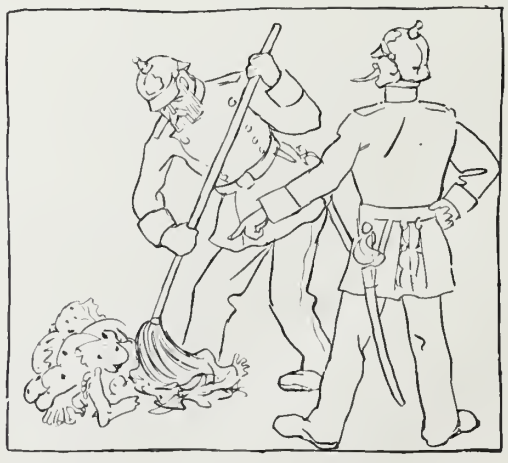
Wir wollen nicht vergessen, daß die Worte Illusionismus und Naturalismus für uns keine scharf trennenden Richtungsschlagworte sind, sondern Anhaltspunkte, Hieroglyphen gleichsam, deren Sinn erst die weitere Betrachtung erhellen soll.

Ich wähle gerade diese Antithese, weil keine

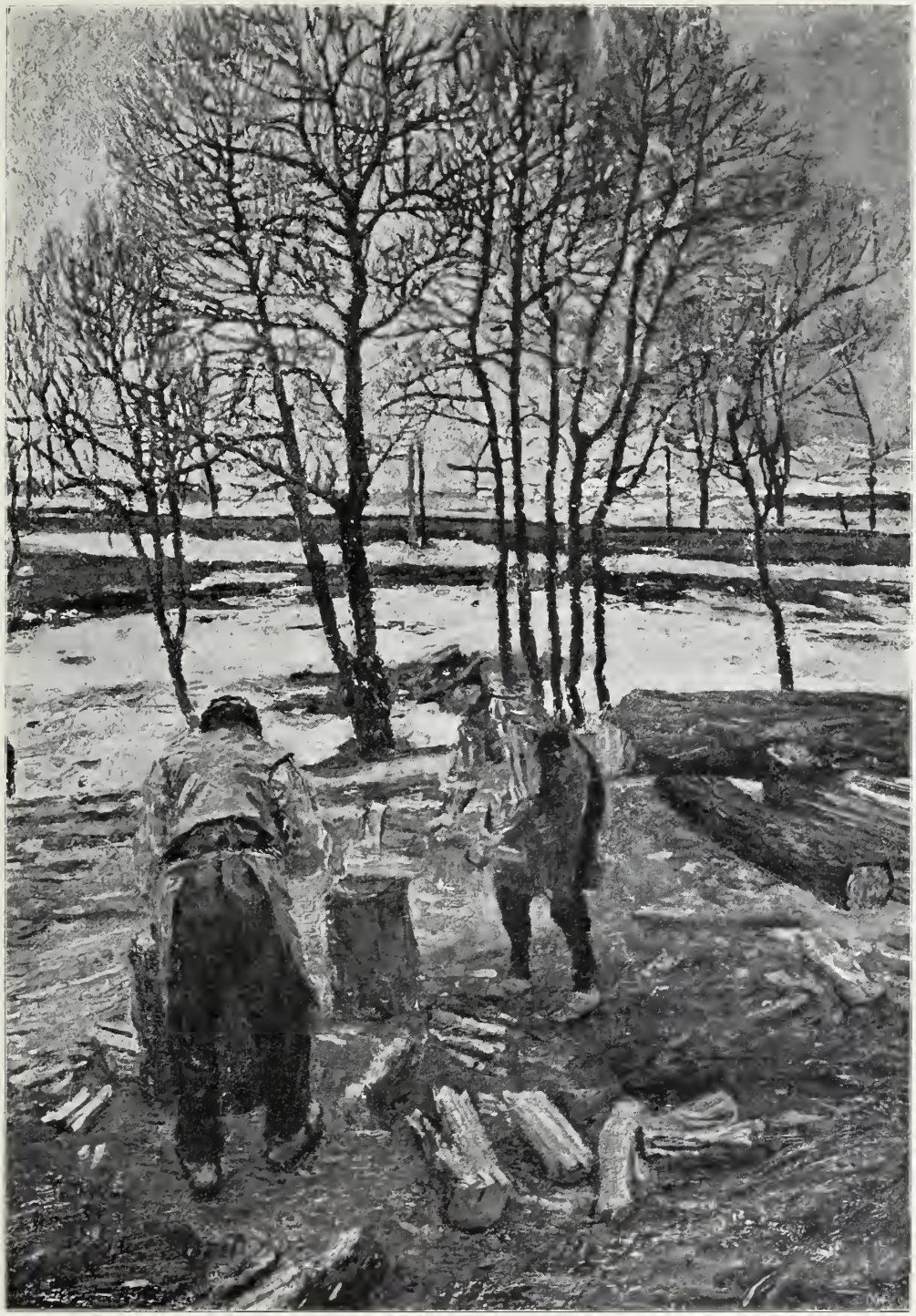
11

„Da ist sie!!"

12



„Der Mann ist unschuldig. Kehren Sie ihn hinaus!"



Landschaft 1891

Portrait

andere dem Menschen so schmerzlich vertraut ist, als die von Illusion und Wirklichkeit.

Um Heine als Künstlerillusionisten zu betrachten und zu würdigen, ist es vielleicht gut, zwischen ihm und der allgemeinen ölmalerischen Modernität unserer Tage von vornherein einen scharfen Strich zu ziehen.

Auf der illusionistischen Grundlinie seines Schaffens entfernt sich Heine vornehm von allen Bemühungen, gegebene Wirklichkeit, Naturausschnitte als Naturstimmungen zur symbolischen Verdeutlichung seiner Empfindungsvorgänge heranzuziehen. Dabei ist auch Heine als Maler vom äußersten Impressionismus ausgegangen, aber er hat sich nicht bei ihm beruhigt. Er hat in ihm kein Ziel gesehen und am wenigsten die Kunst unserer Zeit, als welche Karl Scheffler in Nr. 4 des zwölften Jahrgangs der „Zukunft" den Impressionismus anspricht. Dieser interessante Aufsatz, mit das männlichste und ehrlichste, was seit langem über bildende Kunst gesagt wurde, ist trotz der Gegenmeinung seines Autors kaum geeignet, der Entwicklung zu dienen, denn die Überzeugungen, von denen er getragen ist, werden notwendig nicht imstande sein, dem Künstler ein Stück Selbsterkenntnis zu vermitteln, d. h. pädagogisch auf ihn einzuwirken.

„Impressionistische Weltanschauung"! — Wie leicht könnte dieses Wort zum Schlagwort werden.

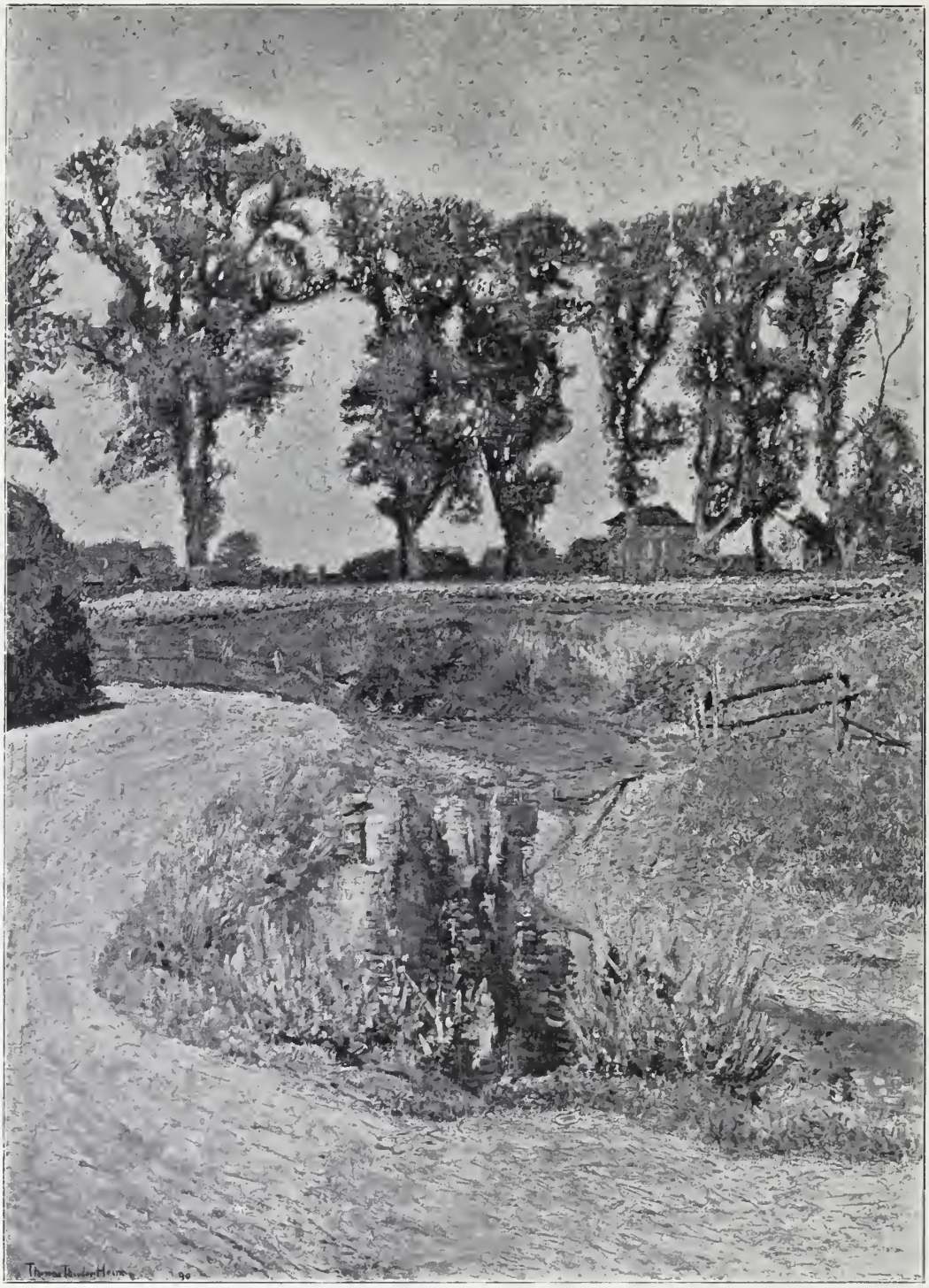
Daß der Impressionismus als die charakteristischste Kunsterscheinung der Gegenwart neben der rein ästhetischen Betrachtung eine allgemeinere, kulturphilosophische erfordere, muß dem Autor bestritten werden, so gern man ihm zugeben kann, daß er eine solche Betrachtung neben zahlreichen anderen zulasse. Fragt sich nur, welche Betrachtungsweise am ehesten dazu geeignet ist, eine organisch gewordene, rund in sich abgeschlossene Entwicklungsphase dem Wesentlichen ihres positiven Grundwertes nach erkennen zu lassen. Ist dieser Grundwert einmal erkannt und festgelegt, so wird damit der Beweis erbracht sein, daß die künstlerische Entwicklung ein Stück weitergelangt ist. Scheffler spricht den modernen Impressionismus als Ausdrucksform der modern atheistischen Weltanschauung an und läßt ihn aus der, der Zeit und ihrer positivistisch wissenschaftlichen Tendenz entsprechenden Desillusionierung des Künstlers heraufwachsen. „Die Welt ist diesem Künstler nur mehr eine einzige bunte Realität, der gegenüber er nur noch Auge ist, Auge, das seine Reflexe, seine Anregungen vom Außenbilde der Welt empfängt: aber die automatisch empfangenen Reize dringen in die Seele und gewinnen dort Bedeutung, werden zu Symbolen für die Empfindungen und Stimmungen, die sie erweckt haben und die Erhöhung der Anschauung beginnt: die Stilbildung. Mit diesem Reichtum, der aus der Verzweiflung eines ehrlichen Gemütes hervorgegangen ist, baut sich der Resignierende eine neue Hoffnung und Freude, aus dem Nihilismus wachsen die Keime einer Schönheit hervor."

Es steht für mich außer Frage, daß mit diesen Worten ein allgemeines Gesetz des künstlerischen Vorganges nahe gestreift ist, und zweifelsohne hat dasselbe auch bei der Entstehung vieler, ja aller impressionistischer Dokumente das Seinige getan.

Allein die Gesetze der Wechselbeziehungen zwischen künstlerischem Wollen und Wirklichkeit sind viel zu allgemeiner Natur, als daß ihre Anführung genügen würde, das gewaltige Problem des Impressionismus zu lösen.

Es fällt mit dem Problem der menschlichen Subjektivität zusammen, es ist identisch mit dem Persönlichkeitsproblem, das sich im Hintergrunde aller Betrachtungen über Kunst und Künstler aufhält. Subjektivismus, Idealismus ist von jeher eine conditio sine qua non allen künstlerischen Schaffens gewesen. Illusionen zerfielen, aber immer wieder fand sich einer, der in seinem Busen die zerscherbte Welt wieder auf erbaute, und auch unter ihrer naturalistischen Maske war unsere malerische Moderne von vornherein von einem starken idealen Schwunge getragen. Jugendlich-romantisch ging man auf ein Absolutum, wie es rigoroser gar nicht gedacht werden kann: absolute Wirklichkeitstreue. Diesem Ideale gegenüber mag allerdings die impressionistische Einsicht bereits wieder eine Reaktion bedeuten. Sie beschränkte die ihrer Teilhaftigen auf das Bestreben, ihre subjektiven Wirklichkeitseindrücke, die scheinbare, zweifelhafte Welt persönlicher Impressionen wiederzugeben. Aber es konnte gar nicht ausbleiben, daß auch diese Resignation wieder durch den neuerlichen idealistischen Impetus jüngerer impressionistischer Kräfte durchbrochen wurde: Das impressionistische Ideal wurde die Darstellung des Sonnenlichtes, und als Derivat der dahinzielenden Bestrebungen ergab sich eine Analyse der Tonwerte, die in ihren letzten Konsequenzen durch Lähmung des formal-zeichnerischen Gewissens, die Möglichkeit einer über die bloße Studie hinausgehenden künstlerischen Leistung überhaupt aufhob.

Was die impressionistische Malerei für das reiche, auf der Höhe einer abgeschlossenen und schier überreifen Kultur stehende Frankreich bedeutete, kann sie uns, einem jüngeren und weniger ausgelebten Volke, nicht bedeuten. Die äußerlich materiellen Gründe hierfür sollen hier gar nicht erörtert werden, nur von den inneren sei die Rede: Die rein artistische Freude am absichtslos Künstlerischen, wie sie das impressionistische l'art pour l'art-Dokument verlangt, ist nur in den höchstgebildeten Schichten alter Kulturen zu finden. Hier allein versteht man den feinen raffi-



Landschaft 1890

Münchener Neueste Nachrichten
Lektüre

Bilder aus dem Familienleben I:

Fritzchens Geburtstag

nierten Reiz der Tatsache zu würdigen, daß ein ungeheuer mühsam erworbenes reifes Kunstkönnen auf alltägliches, auf den simplen Naturausschnitt, auf den naturalistisch schildernden Roman verwandt wird. Eine Gesellschaft von geringem metaphysischen Empfinden, ein weltliches Publikum genießt metaphysische, künstlerische Anregung in ihrer verkapptesten, ungegenständlichsten, persönlichsten Form. Der Deutsche aber, der sein Leiden an religiösen Fragen zur Not überwunden hat, steckt heute um so tiefer in künstlerisch ästhetischen. Er ist gerade darum als Publikum ein schlechter, weil niemals unbefangener Kunstgenießer, und gerade sein Protestantentum ist mit eines der antiartistischen Elemente, welches eine nachhaltige Wirkung des Impressionismus auf deutschem Gebiete ausschließt. Als Opfer der Einsicht in die neuen Kausalitätslehren und ihres Wirkens wird der deutsche Künstler niemals zum Impressionisten. Die fertigen Neuwerte der französischen impressionistischen Kunst lernte er als wahllos begeisterter Jüngling kennen. Er reifte an den Problemen impressionistischer Kunst, impressionistischer Literatur heran, und, will er nicht einfach zum Kopisten des kulturälteren Auslandes werden, so wird seine große Enttäuschung, seine Desillusionierung und Resignation erst dann eintreten, wenn ihm das naturalistisch-impressionistische Ziel vor den Augen zerflossen ist und er seiner intellektuellen Einsicht in das Wesen der Zeit zum Trotz, die Gemütsnötigung empfindet, Idealist, Stilist, Ressentimentkünstler, „Stimmungsmaler" zu werden. Aus bitterer Verzweiflung über das Scheitern an einem künstlerischen Ideale, zu welchem unser Volk noch nicht reif ist, erhebt sich das nachimpressionistische Ideal der modern-deutschen Charakteristiker, der Satiriker, Bedarfskünstler und Stilisten, von denen hier die Rede ist.

Sie suchen nach dem Verlassen des Tempels dem Leben unmittelbar zu dienen als Illustratoren, Kunstgewerbler, Graphiker, sie verschmähen die stilistische Pose, um Stil zu haben, Stil zu sein.

Karl Schefflers Angabe, die spirituelle jüdische Natur neige sich besonders dem Impressionismus zu, dient nicht, wie er meint, zur Kennzeichnung dieser Kunstrichtung, sondern eher zur Charakterisierung des Juden — des Durchschnittsjuden — als Künstler. Er ist Kosmopolit und begreift gewandt die neueste Formel. Sein Fleiß, seine durchdringende Verstandesschärfe erbaut sie auf einer Stufe, die man immer etwas tiefer liegen finden wird als die französische. Er begnügt sich klug mit diesem relativen Werte, ohne sich auf die Fährlichkeiten eines absoluten, romantischen Kunststrebens je einzulassen. Darum kein Jude, der am Impressionismus verzweifelt, keiner, der durch die Aufgaben der Wirklichkeitsmalerei wie durch ein Fegefeuer hindurchgegangen wäre. Eine moderne nachimpressionistische Konstruktivität, wie sie ein modernes Möbel, ein modernes wirkungsvolles Plakat, eine Illustration erfordern, ist nicht Sache des Juden. Rationalistisch-rationelles Denken, technische Virtuosität und eine sentimentale Gemütsrichtung, die besonders der Wiedergabe schwermütiger Naturstimmungen zugute kommt, dies die Basis, auf welcher der jüdische Impressionismus erwächst. Er ist von höchster, einzig anregender Bedeutung für Berlin, als eine junge Kunststadt, deren Künstler in späteren Generationen uns zur Lösung von Aufgaben berufen scheinen, zu denen die impressionistische Vorschule unumgänglich nötig ist. Liebermann ist hier das wahre Vorbild und der berufene Führer, denn ein enragierterer, faustischerer, südlicherer Impressionist wäre dort nur eine Verführung zu allerlei Snobismus, so notwendig er für München als ein Gegengewicht gegen allerhand zweifelhafte Stimmungsmache und stilvolle Pose wäre.

Malerei als Ausdrucksmittel differenzierter seelischer Inhalte: ein Wort, das keiner unserer Impressionisten unterschreiben wird. Solche seelischen Inhalte, die sich mit keiner impressionistischen Methode erschöpfen lassen, mochten Heine bereits beschäftigt haben, als er sich als Impressionist die malerischen Mittel erwarb, sie später zu verdeutlichen. Der Impressionismus wurde ihm, wie er jedem werden muß, der unserer Zeit etwas sein will, bloßes Mittel zum Zweck. Weder empfing Heine seine persönliche Note von ihm, noch ordnete er seine Persönlichkeit dem allgemeinen Ideale der impressionistischen Wirklichkeitswiedergabe unter. Als Individuum von ausgeprägter Eigenart des Empfindens muß er von vornherein der Wirklichkeit gegenüber gestanden haben. So ist sein Impressionismus wissenschaftlicher Natur, Wirklichkeitserforschung, und erst nachdem Heine die Außenwelt in ihrer Unzulänglichkeit als Ausdruck der neuzeitlichen Seele erkannt hatte, konnte und durfte er sie in seiner sublimen Art verarbeiten. Wieviel Eigenes, wieviel seelische Vertiefung er dabei zugleich in sein rein impressionistisches Schaffen zu legen wußte, ersehen wir aus einem hier reproduzierten Bildnisse des Vaters des Künstlers und zwei Landschaften, die ihren Stimmungsreiz eben nur dem Umstande verdanken, daß der Künstler ihn nicht bewußt erstrebte, sondern seinen Ausdruck als unwillkürliches, notwendiges Nebenprodukt bei seinem technisch-forscherischen zu Werke gehen fand. Seine späteren Bilder verwerten impressionistisches Studienmaterial wie seine Zeichnungen, in denen er als Kritiker unserer Zeit und ihres Milieus auftritt.

Gebändigten Impressionismus, vom Leben belehrte Künstlersubjektivität, überwundene Moderne

begegnet man bei den neuzeitlichen Ölmalern selten genug. Heines Wesen als Maler aber wird durch diese Elemente geradezu bestimmt. Was er nach dem Zusammenbruch seines naturalistischen Ideales der Desillusionierung entgegensetzt, ist nicht der sterile Ingrimm des intransigenten Verfechters und Märtyrers irgend eines Kunstdogmas, sondern die sublime graziöse Ironie eines Kultivierten, welcher die Funktionen des Künstlerischen lächelnd anerkennt, nachdem er das Künstlerische selbst als — Funktion erkannt hat.

Es ist, als spräche Heine mit jedem der Bilder, die hier Erwähnung finden, von demselben Thema: Physis und Psyche, Trieb und Vergeistigung, Liebe und Tod. „Frühlingserwachen". Es sind nicht die Idealgestalten eines gesinnungstüchtigen Kunstmalers, die den mit Rosenketten mehr geschmückten als gefesselten Stier durch eine Landschaft voller herber Vorfrühlingsschönheit dahin geleiten. Diese Kraft folgt willig und mit einem äußerst treuherzigen Auge zwei weiblichen Figuren, die man noch am ehesten als die Vertreterinnen unserer ganzen neuen Welt der Empfindungsnüancen auffassen könnte. Diese Damen bestehen aus ihren schönen Haaren und Augen, aus hohen Handschuhen, aus einer überzierlichen Reigenbewegung. Sie gehören keinem Zeitalter und keinem Milieu an. Erzeugt aus raschen und hohen Nervenschwingungen, vermitteln sie dem Beschauer den prickelnden Reiz ihres ätherischen, von keiner Erdenschwere wissenden Daseins. Die Unterschrift, die man zu diesem Bilde aus Nietzsche, dem großen Zitatenschatze aller modernen Abhandlungen, wählen könnte, müßte lauten:

„Alles ist Notwendigkeit — alles ist Unschuld."

Heine ist jedoch nichts weniger, als Naturpoet und Landschafter im Sinne jener Bestrebungen, welche verlangen, daß wir ein naiv empfundenes, nett hingemaltes Stückchen Wirklichkeit auch naiv als Kunst auf uns wirken lassen sollen.

Der modern organisierte Mensch muß diese Art bloßer Stimmungskunst ebenso entschieden ablehnen, als Heine, der modern differenzierte Künstler es ablehnt, sich bloß naturstimmungshafter Wirkungsmittel zu bedienen. Pantheistisches Naturempfinden, jenes in allem den „Hauch Gottes" verspürende Einfühlen unserer Emotionen in die Sensationen des Naturlebens kann heute nicht mehr unsere Sache sein, so wenig als heute noch ein philosophischer Pantheismus ausreicht, unsere Weltanschauung zu umschreiben.

Frühlingserwachen

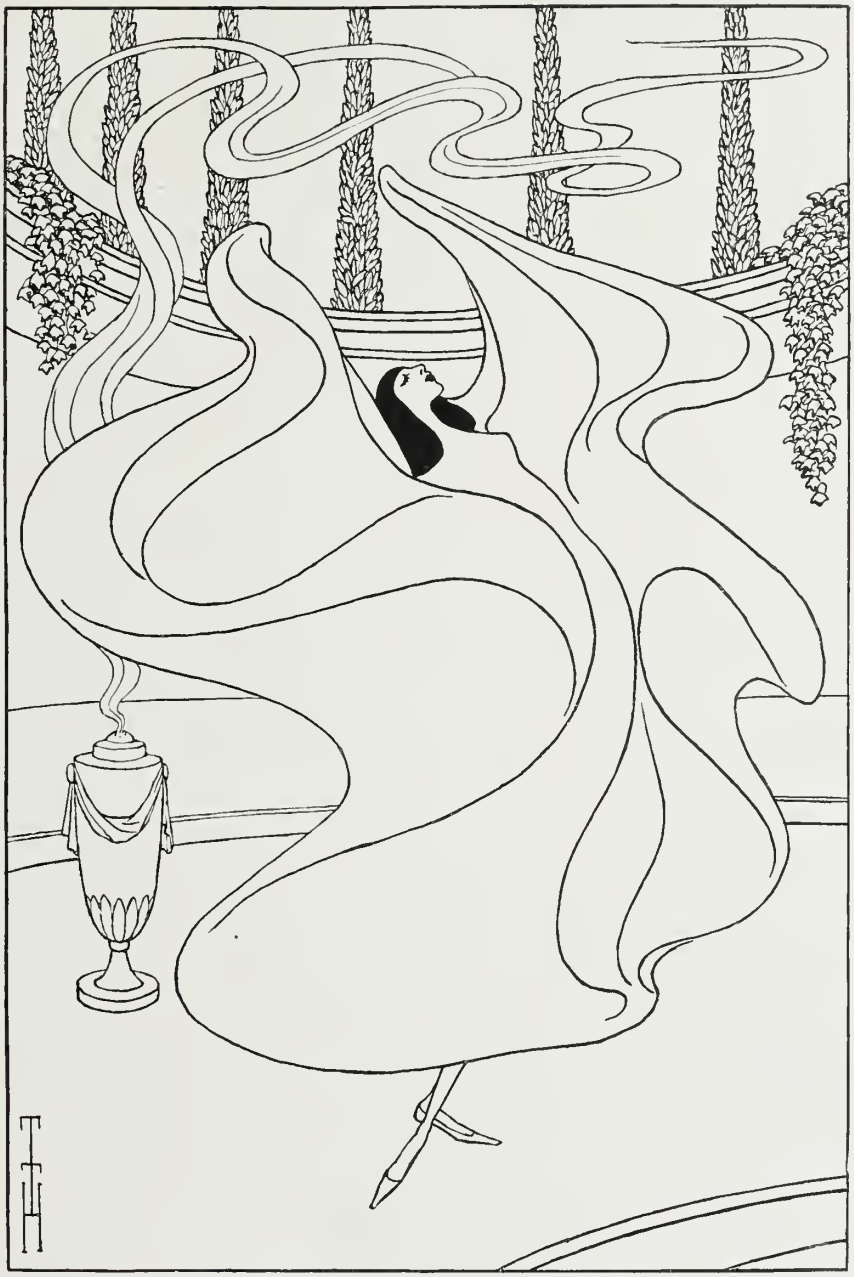
Die Weltanschauung des Zeitmenschen ist die modern naturwissenschaftliche. Sie ist Erkenntnis, Anschauung im eigentlichsten Sinne. Sie umschließt und setzt so viel an realistischem Denken, an positivem Wissen von den Naturerscheinungen voraus, daß wir ihnen nicht mehr mit den primitiven Empfindungen des pantheistischen Schwärmers, des gemütvollen Stimmungsmenschen entgegenstehen können. In einer Zeit der Blitzableiter ist der Blitz nicht mehr wie für Klopstock die Offenbarung des Höchsten, sondern lediglich eine Sensation, anderenfalls nur ein Requisit dilettantischer Halbkunst.

Gerade diese Halbkunst aber, die Kunst der Halbreifen, Halbdifferenzierten ist es, die sich heute, allem Evolutionismus der Zeit zum Trotz, wieder mit

einer wahren Wut auf die kleinen und banalen Aufgaben der poetischen Naturschilderung wirft.

Ängstlich werden aus den Darbietungen dieser modernen Stimmungsmaler alle die kontrastären Erscheinungen ferngehalten, wie sie doch in der Tat als Eisenbahndämme und Brücken, als Viadukte, hochschlotige Fabrikanlagen u. a. bereits die reale Landschaft in der charakteristischsten Weise umgestaltet haben.

Den im Großstadttreiben erschlafften Nerven unanständig und zuchtlos nachgebend, sucht man „lauschige", poetische Winkel und Plätzchen, die von den erregenden Sensationen unserer materiellen Kulturfortschritte nicht berührt sind. Man gibt diese imaginären Werte, die nur noch zur Befriedigung halbbarbarischen oder kränklich-sentimentalen Geschmackes in Betracht kommen oft in einer Art der künstlerischen Mache wieder, die äußerlich-technisch freilich oft viel von den modernen Methoden — z. B. der freilichtmalerischen — gelernt hat. Derlei rein technische Modernität aber ist Manier schlimmster Sorte, denn sie schmuggelt Überwundenes, von der geistigen Entwickelung der Zeit Verworfenes unter neuzeitlichem Deckmantel ein und befördert so die Halbheit, die niederen, kulturfeindlichen Instinkte.



Serpentintänzerin (Aus der „Insel")

Anders Heine. Unbekümmert um die wechselnden Malmoden kehrt er als Maler die Sensationen seines Nervenlebens nach außen und überläßt es völlig der Gemütsreife des Beschauers, dieselben zu verstehen und zu würdigen, oder sie anderenfalls unter den Begriff „Symbolismus" zu subsummieren.

In diesen Werken Heines ist die Landschaft und ihre „Stimmung" lediglich Mittel zum Zweck. Nie soll sie an und für sich jene groben, fast physiologischen Reize auslösen, um deren Erregung es dem „Stimmungsmaler" zu tun ist, wenn er uns mit dem dynamisch wirkenden Rot von Sonnenuntergängen, mit dem Grauviolett seiner Dämmerungen, mit den mystischen Reflexen seiner Mondnächte bearbeitet.

Die Landschaft der Heineschen Bilder, wo sie nicht rein dekorativer, linienkünstlerischer Natur ist, will lediglich kontrastliche oder harmonische Rapporte zwischen sich und dem Wesen der wiedergegebenen Vorgänge herstellen. Sie betont immer den Menschen,

Der Dichterling

der darum auch in ihrem Rahmen niemals zur Staffage oder zum bloßen dekorativen Fleck herabsinkt.

Ein Gemälde Th. Th. Heines, „Der Dichterling“, ist trotz der Auffassung, die ihm der „Kunstwart“ gelegentlich einer früheren Reproduktion unterlegte, nur geeignet, meine Ausführungen zu bestätigen. Über Auffassungen soll bekanntlich nicht gestritten werden. Sie sind Sache des Geschmackes, der Persönlichkeit, die dem Kunstwerke gegenübertritt. Dies ist Tatsache.

Eine andere Tatsache aber ist es, daß wir ohne das, was wir von unserem subjektiven Standpunkte aus in ein Kunstwerk einfühlen, nicht mehr von demselben aussagen könnten, als Bestimmungen seiner Länge und Breite, Angaben über Alter, Zahl und Geschlecht der dargestellten Personen usw., kurzum nichts, was mit dem spezifisch künstlerischen Werte desselben zu tun hätte. Noch kein Kunstbetrachter ist um dieses Dilemma herumgekommen. Von jeher stand auf diesem Gebiete Auffassung gegen Auffassung und die eigentliche Freude an diesem Kampfe der Meinungen, den ja auch die Betrachter von Dichterwerken und die Verfechter wissenschaftlicher Hypothesen gegeneinander aufführen, hat immer der persönlich nicht engagierte Dritte, der Betrachter der Betrachtung. Er hat auch den besten Nutzen davon, denn zwei einander entgegenstehende Meinungen regen ihn von verschiedenen Seiten her an, sich selber diejenige zu bilden, die ihm entspricht. Was also den erwähnten Einfühlungsprozeß anlangt, so ist klar, daß dem

chte vorbehalten)

Lebewohl!

(Th. Th. Heine)

Der Simplicissimus dankt seinem langjährigen Mitarbeiter Bernhard von Bülow und wünscht ihm gute Erholung in Klein-Flottbek.

Was haben wir für einen Mann gefressen!
Welch hohen Geist hat er dereinst besessen!

Verdienter Kanzler, den man nie vergißt
Und den man nur mit stiller Wehmut frißt!

Gedenken wir noch im Gebet des Großen
Nachdem uns seine Reste aufgestoßen.
Requiescat in pace

Trostworte an Bülow

Das ist das Los der höchsten Reichsbeamten:
Noch vor sie müde sind, sich auszuruhen,
Und keiner starb in seinen Kanzlerschuhen,
Und der sie rief, entließ die insgesamten.

Sie schweben kurz nur in den hohen Sphären,
Um bald in jähem Fall herabzupurzeln,
Denn in den Wolken schlägt man keine Wurzeln;
Schon Haman fiel durch ein paar Weiberzähren.

Zwar klebte fest am Sessel deine Hose;
Ein Blitz zerschmolz das Pech, und aufzustehen
Ward dir geheißen und auch fortzugehen,
Und du verschwandest ins Regierungslose.

Doch dir ist wohl! Und süße Träume gaukeln
Von stillem Frieden jetzt um deine Sinne;
Auf festem Boden wirst du freudig inne,
Wie Ruhe dich erquickt nach langem Schaukeln.

Peter Schlemihl

Der Reichskanzler (Aus dem „Simplicissimus“)

„Bleiben Sie ruhig sitzen, Frau Germania, ich übernehme jede Verantwortung!“

Werke eines komplizierten Künstlers gegenüber der Einfache im Nachteil sein wird, und daß umgekehrt in ein einfaches Werk vom komplizierten Betrachter vieles Fremde wird eingefühlt werden. Das zu betrachtende Gemälde Heines ist nun keineswegs einfach, so vollendet und abgeschlossen es allerdings als künstlerische Leistung ist, und so mag denn wohl derjenige, dem der Sinn für die Kompliziertheit der seelischen Vorgänge im modernen Menschen abgeht, leicht geneigt sein, allerhand Genrehaftes und Gemütvolles in dieses Werk einzufühlen: Ist doch die Möglichkeit dazu in jener feinen, romantikerhaften Selbstironie unseres Künstlers gegeben, der gerade um dieses Zuges willen oft eine Note anschlagen kann, die uns Heutigen die auserlesene Skurrilität des Ernst Theodor Amadeus Hofmann auf einer vollkommeneren Stufe ersetzt.

Die Landschaft ist in dieser Darstellung einer bedeutenden Seelenkatastrophe — der Dichter, noch nicht jenseits der letzten Überwindung, am Boden liegend, seiner tragenden Kraft entglitten, belächelt von nackten Gestalten des Lebens — mit dem sachlichen Fleiße eines Menschen behandelt, dem die Erinnerung an Tief-Erlebtes und Erlittenes oder auch der unmittelbare Eindruck davon, keine Zeit läßt, sein Empfinden mit dem Sein der Dinge zu kreuzen und so den gemütlich-anregenden Zwitter „Stimmungsbild“ zu erzeugen.

Die Tanne, Steine und Rasen im Vordergrunde sind nur gezeichnet, nur gemalt, um da zu sein, um die Situation zu geben. Mehr will auch nicht das tiefer liegende gelbe Tal mit blauem Fluß, japanerhaft dekorativ im Mittelgrunde.

Auch die Hügel, Berge und Eisfirnen im Hintergrunde deklamieren nicht. Sie sind rein sachlich und von derselben skurrilen Nüchternheit, wie die künstlerische Mache des Ganzen. Ganz besonders die Eisberge gleichen in nichts den auf pathetischer empfundenen Gemälden üblichen „Symbolen des Ewigen“.

Es sind ganz einfach Berge, jenseits eines Talgrundes.

Die Katastrophe nun, die sich gleichsam im letzten Ausläufer des Diesseits, am Waldrande abspielt, dort, wo die kleine, rasige Kuppe einer Anhöhe nach drüben hinausragt, erzählt uns viel vom Innenleben des in eine Zeit der zusammenbrechenden Illusionen und der tyrannischen Realitäten hineingestellten Künstlers.

Die vom Pegasus geglittene, müde, „dekadente“ Jünglingsfigur zeigt uns das Schicksal, dem der nach Vergeistigung Strebende in unseren Tagen nie entgehen wird, in einer Zeit, die alle Triebkräfte, die sonst titanische Kunstwerke protuberanzengleich emporschleudern mochten, entweder durch das Gegenmittel einer strengen, vom Selbsterhaltungstrieb gebotenen Selbstzucht neutralisiert, oder sie zu ihren eigenen Feinden macht, sie zerreibt, wo sie dieselben nicht gar brutal zur Anteilnahme an kunstfremder zivilisatorischer Arbeit heranziehen muß. Unsere Zeit duldet nicht, daß starke Triebe sich frei und in Schönheit in ihr ausleben. Sie will damit Spaltung, Niedergang, Differenzierung, Auslese der Triebkräftigsten. Die müden leidenden Züge des Gestürzten erzählen von Enttäuschungen und Irrwegen, von Stolz und von dem Bewußtsein eines inneren Adels, das nun die Katastrophe, die schmerzend-lächerliche Situation brechen will.

Das Kostüm von Anfang des vorigen Jahrhunderts wird von dieser grazilen Leidensgestalt getragen, wie die Abzeichen eines mit allem Vergangenen und Ererbten tötlich verketteten Gemütslebens, das nur eine Sehnsucht, ein unbewußter, rasender Trieb ständig hingerissen, dem Wissen um die Ketten zum Trotz, den Flug zu wagen.

Und dieser Flug mißglückte.

Reiterlos bäumt vor dem Gestürzten sein weißes Flügelroß, die Schwingen frei durch den Himmel. Hier ist nicht der Hippogryph der hellenischen Vorstellungswelt, nicht der allegorisch-magere, „stilisierte“ Pegasus eines Symbolisten und doch auch kein naturalistisches weißes Pferd mit Flügeln. Hier ist eine visionär gesehene Formel der Kraft, des namenlosen Triebes, der den Erwählten sicher durch die Fährnisse der Erkenntnis tragend, ihn hinwegreißt über alle Seelenzustände, die nicht mehr sind, als „Armut, Schmutz und erbärmliches Behagen“ — dem Siege entgegen — oder dem fürchterlichen Sturze.

Die beiden jugendlichen Weibgestalten vor ihm, vom Ornamente eines dünnen blauen Schleiers umspielt, blond und unwissend, haben nur ihr Lächeln, nur den fruchtlosen Anblick ihrer gütigen Leiber dem zu bieten, dessen letzte Glut mit dem argen Sturze vielleicht erloschen ist.

Hätte nun Heine nichts weiter produziert, als dieses eine Gemälde, wir müßten ihm bereits das Lob einer künstlerischen Objektivität, einer geschlossenen Einheitlichkeit der künstlerischen Gesinnung zuerkennen, wie sie auf einer so ungewöhnlichen Höhe der Verfeinerung selten erreicht wird.

Die große innere Katastrophe, die er mit seinen anmutigen Farben, mit der graziösen Bestimmtheit seiner ironischen Linien vorträgt, ist im Ensemble seines künstlerischen Schaffens kaum mehr, als lyrisches Aperçu, eine Gelegenheit zu lächeln und dabei eine Träne zu zeigen, die wohl von den wenigsten Kennern dieses Bildes verstanden werden dürfte.

Der „Dichterling“ hinterm Pegasus: Ein mit schweren Gemütsketten an die Vergangenheit gefesselter, ein reiner Tor im Gewande der Biedermeierzeit – ein Kostüm, das der „Satiriker“ Heine dann später gelegentlich seinen Serenissimis, seinen närrischen Ministern und Schranzen um so gewandter überstreifen kann, je wohler er sich selbst darin fühlt und — je mißtrauischer, je herber er sich in dieser unzeitgemäßen Hülle belächelt.

Die Blume des Bösen

In einem zweiten Gemälde, auf das hier verwiesen sei, „Die Blume des Bösen“ scheint Heines Können als Illusionskünstler, als Darsteller letzter nervöser Spannungen zu gipfeln.

Zum restlosen Ausdruck der modernen Seele läßt sich nicht mehr geben, als diese weiße, zum Tierisch-Triebhaften eines Negers in Kontrast gesetzte Psyche.

Hoch über dem Lande thronend scheint sie eine Königin jener ungeheuren Einsamkeit, zu welcher die Zeit jeden verurteilt, der seine Liebe an sein Wissen hingegeben hat – an ein sehr schmerzliches und erregendes Wissen, das letzten und um so glühenderen Trieben keine Kühle, keine Stillung bieten kann.

Dieser unbefriedigte, von Sehnsucht verzehrte Leib erhofft umsonst von seinen Träumen die Erlösung. Die sind wie Wunder, fremd und um so leuchtender, je verdorrter der Boden, aus dem sie aufgestiegen. Traumblumen, die aus unfruchtbarem Horne erwachsen, gefährlich, zu allem Letzten verlockend. Jener Neger scheint von nichts zu wissen, aber es ist eine fürchterliche Macht: „Erlösung“, Strafe und Geißel, die Panik, welche bleibt, wenn Psyche das Wesen ihrer Traumblumen erkannt hat.

Der Tod liegt über diesem Kunstwerke wie der Staub fein zerteilter bunter Gifte.

* * *

Schönheit, die mit Augen gesehen ist, welche den Tod geschaut haben, wird fremd, gütig, verzeihend und nimmt in ihre Linien etwas auf wie eine stillfeierliche, resignierende Melodie. Ihr Adel ist nicht von der prahlerischen und aufdringlichen Art, die übertriebener Maße und feierlicher Kunstformen bedarf, um sich zu offenbaren.

Als Linienkünstler vermag Heine letzte Werte vorzuzeigen, die sicher viel teurer bezahlt sind, als derjenige glaubt, der sie für gewandte Ausprägungen einer spielerischen Künstlereleganz hält.

Seine Linie in jener Art von Zeichnungen, als deren Typus das Blatt „Frühling“ — Titelbild zu Nr. 6 des „Simplizissimus“, Jahrgang I – gelten darf, ist die ernste Errungenschaft vieler Irrungen. Ihre Harmonie ist die Errungenschaft seltenster Lösungen

von Dissonanzen, wie sie eben nur die stählernen Nerven eines „Décadent“ zu meistern vermögen, denn — diese beiläufige Bemerkung ist hier vielleicht am Platze — wo unsere Bürger, sensationiert von der suggestiven Kraft, die jedes dem Gram und der Erkenntnis abgerungene Kunstwerk ausstrahlt, „Décadence“ ausrufen, dort schreien sie eben nur um Hilfe gegen den Ansturm einer Kraft, die durch ihre künstlerische Bändigung positiv, suggestiv wirkend geworden. Sie wird mit dem Maße der eigenen Schwäche, des notgedrungenen Abschlusses auf tieferer Stufe gemessen und als „krankhaft“ angesprochen.

Als Linienkünstler steht Th. Th. Heine zwischen der vergrübelten Mathematik des Jan Toorop und der temperamentvollen Konstruktivität der Japaner.

Auch diese Zeichnungen — die „Insel“ hat vollendete Proben aus neuerer Zeit wiedergegeben — haben oft den visionären Charakter seiner Ölgemälde. Hier ist nichts Vergrübeltes in eine gewaltsame Liniensymbolik gepreßt. Hier haben die Dinge plötzlich ihre innere Musik, ihr Wesen als Rhythmus gleitender Linien offenbart.

Auf einer hell und gleichmäßig schimmernden Fläche scheinen diese zeichnerischen Formeln unvermittelt aufgetaucht zu sein, während ringsumher alles um so tiefer nachtete.

Und die Hand war von einer ehernen, fatalen Sicherheit, voll Todesmut und Fechterkühnheit, als sie diese Züge wie herrische Beweise für die in unserer Zeit fast aberwitzige Behauptung „Künstler“ niederschrieb. — Dieselbe Hand, die auf anderen Blättern — in vielen ersten Heine-Illustrationen des „Simplizissimus“ aus Mühen, Nöten und Ängsten um die Realität der Dinge jene wunderlichen Automatenfiguren aufbaute, als welche dem Künstler seine Zeitgenossen, die Opfer seines aus seltsamen Träumen erwachten Blickes erscheinen mußten.

Man könnte hieran eine für die Gesamterscheinung Heines recht bedeutsame Frage anknüpfen. Sie pflegt wenigstens für Betrachtungen von der Art der meinigen für bedeutend gehalten zu werden: Die Frage nach Heines „Stil“.

Das Wort „Stil“, die Sehnsucht oder Forderung, der Maßstab, den es bezeichnet, scheint mir ein Symbol der geistigen Selbstgifte, die sich in unseren Betrachtern erzeugt haben, weil sie selbst der Zeit erliegend, zu reinen Betrachtern herabgedrückt wurden und ihre Sehnsucht nach Schöpfertum, ihr Wissen um Schöpfertum dann nur noch in Gestalt dieser Forderung der absoluten Formel einer Persönlichkeit, der absoluten Formel einer Zeit äußern konnten.

Wer jemals Schöpfertrieb, auch nur die mindeste Spur davon besaß, aber genötigt wurde, ihn gegen die sinistren Belustigungen einer auf ästhetische Phänomene angewandten Gelehrtenlogik zu vertauschen, der wird bei dieser erzwungenen Enthaltsamkeit seines Lebens nicht froh. In unseren anspruchsvollen Kunstbetrachtern, die so gerne Einheitlichkeit der Künstlerperson mit Uniformität ihrer Tendenz, ihrer Pinsel- und Stiftführung verwechseln, toben nur zu oft die Rudimente einer vergeudeten, oft winzigen, aber niemals zur kon-

(Aus d'Aubecq-Lindner: Die Barrisons)

sequenten Entfaltung, zum Bewußtsein vorgedrungenen Künstlergabe.

Andererseits weiß der bescheidenere Kunstforscher ganz genau, daß sich der „Stil" eines Künstlers nur von einem Standpunkte aus feststellen läßt, welcher die retrospektive Betrachtungsweise erlaubt, dieselbe, der wir auch, wie früher bemerkt, allein ein einheitliches, annähernd objektives Bild einer Zeit, eines Kulturabschnittes verdanken können. So könnte ich denn über den Stil Th. Th. Heines nicht eher objektiv und abschließend urteilen, bevor nicht der Künstler für immer den Stift aus der Hand gelegt hat.

Geteilt zwischen einem höchst sensitiven Belauschen seiner Visionen und dem scharfen Beobachten einer maßlos irritierenden Außenrealität hat sein Schaffen heute die zwei entsprechenden stilistischen Pole etwa in jenen raschen, sicheren, gleichsam inspirierten Linearniederschriften, zu denen auch viele seiner Ornamente und Vignetten zählen, und dann andererseits in jenen komplizierten zeichnerischen Experimenten, die sich mit den Dingen und Gestalten der Außenwelt beschäftigen, mit den Problemen der Form und der Bewegung, deren Lösung in den Dienst einer satirischen Absicht gestellt wird.

„Die Zeichnung des Illustrators Heine ist unbeholfen, kindlich, verwandt den bildend-künstlerischen Randglossen im Schulhefte des kleinen Moritz."

Welcher Routinier des zu Kunstzwecken mißbrauchten Kohlenstoffes, welcher Bleistiftathlet würde diese Sätze nicht freudig unterschreiben?

Hier ist freilich so wenig von jener Kohlenvirtuosität, als von dem zartsinnigen Vegetariertum der Graphit-Halbtöne, auch nichts von der in unseren ernsten Zeitläuften so verzweifelt burschikosen Federzeichnerei zu bemerken, wie sie konservative Leute heute noch dem Illustrator zumuten, um ihn dann erst, erst dann als bescheidenen Aftermieter sein kleines Kämmerchen in der Prachtetage der „hohen" Kunst bewohnen zu lassen.

Hier ist der Wille zum restlosen Persönlichkeitsausdruck, zur Mitteilung, zur Suggestion um jeden Preis.

Zur technischen Wiedergabe des Geschauten, zur Ableitung rasender Vibrationen in zeichnerische Formeln von fast mystischer Konstruktivität ist dann jedes Mittel recht: Nervöses Gekritzel einer spitzigen, kleinen Zeichenfeder erfüllt mit seinen Kringeln den Fond eines Rockes, den eine laufende Figur trägt. Deren Bewegung ist nun aber mit zwei, drei derben, wie in Erz geschnittenen Hauptlinien festgelegt, so festgelegt, daß man nicht nur jenen laufenden Mann sieht, sondern zugleich auch den Zeichner Th. Th. Heine, wie er Marc-Twainisch, waisenknabenhaft, über das groteske motorische Moment erstaunt.

Oft werden seine Linien zur harten, erzwungenen Kontur, die gleichsam ekelerfüllt, aber mit harter, fast aufdringlicher Bestimmtheit einen feisten, lächerlichen Beamtenschädel umschreibt.

Dann löst sich diese Linie wieder in abrupte Hiebe, in scheinbar saloppe Schnörkel, die aber immer gerade dort auftreten, wo ihr Erscheinen urnotwendig ist — um eine formale oder motorische Impression des Künstlers suggestiv-wirksam umzusetzen. Heine hat nun einmal keine „Technik" im Sinne derer, bei denen ein äußerster Fleiß und eine an sich sehr löbliche Selbstzucht es mit Not dahin bringen, daß eine gewisse, sich gleichbleibende Art der Materialverwendung, des Ausdruckes durch Striche, Punkte, Kurven, Flecken oder Flächen ein Scheinbild von Kunst — für uns nur das wahrhafte Bild rein handwerklichen, manirierten Könnens — über dem Mangel an Naturkraft, an erfinderischem Reichtum, an Energie und Tiefe des Ausdruckes errichten.

Heine sieht die Dinge und Gestalten des Lebens mit Augen, die wie von sehr vielen Tränen eine fast unmenschliche Klarheit erlangt haben. Er sieht ins Wesen der Dinge.

Mindestens ist er, wenn mir die Schlagwortleute entgegenhalten sollten, er sei in diesem oder jenem Falle „Impressionist", als Zeichner realer Dinge von einer Grund- und Hauptimpression völlig beherrscht. Ich nenne sie Befremdung, Panik. Es soll später näher hierauf eingegangen werden.

Unsere inneren Gesichte, unsere Visionen sind seltsam bunte, „stilisierte", d. h. äußerst persönliche Gebilde, die unser Schmerz um versagte Wünsche oder unsere erregten Triebe vor die Wirklichkeit bauen, bunten, wunderlichen Kulissen gleich, hinter welchen dann um so nüchterner die Alltagsgestalt des wachhabenden Feuerwehrmannes steht, um so symmetrischer und rechtwinkeliger irgend eine banale Leiter zum Schnürboden emporführt.

Heines impressionistische Kunst wäre nicht halb so naturwahr d. h. überzeugend, seine „naturalistische" nicht halb so wehmütig-verzerrt, hätte er nicht — hinter die Kulissen geschaut.

Wie viele unserer Künstler können sich dessen mit ihm rühmen? — Oder ist es gerade das wesentliche, das vielberufene „Ewige" am Künstler, Kulissenschieber der Kultur zu sein, die feierlich-tröstlichen Prospekte der „hohen" Kunst vor die illusionsbedürftigen Augen eines Parterres von Gemütsmenschen zu schieben? — Demnach wäre Heine freilich kein Künstler!

Das Reich seiner inneren Gesichte, das Reich vor den Kulissen, die er für sich selbst, nur für sich selbst errichtete, beherrschte Heine wie kein anderer. Wer wie er jene „Blume des Bösen" mitten in eine

Ein Gottesurteil

Student und Offizier streiten, welche Waffengattung am geeignetsten zur Austragung von Ehrenhändeln ist. Da sie sich nicht einigen können, beschließen sie, den lieben Gott um sein Urteil zu bitten.

(Aus dem „Simplicissimus“)

Und sie legen ihm die Frage vor:
„Säbel oder Pistole?“
„Spanisch Rohr!“ lautet die Antwort.

HuCo

Nach der Löhnung

(Aus dem „Simplicissimus“)

(Aus der „Insel")

Zeit der Großstädte, der elektrischen Trambahnen und der internationalen Automobilfernfahrten hineinzumalen vermochte, dem mußte die Fähigkeit eines wahrhaft buddhistischen Sich-versenkens und Hingebens an eine innere, visionäre Gestaltenwelt gegeben sein.

Und nun Heine der Darsteller deutschen Familienlebens, der idyllische Schilderer unseres Beamten- und Zöpflertumes, der Chronist unserer Verbrechen wider die keimende Kultur? Ist der Gegensatz wirklich so groß, die Kluft so ganz und gar nicht zu überbrücken?

Die Idolatrie des modernen Künstlers vor seiner eigenen Differenziertheit kann bis in lebensgefährliche Regionen führen.

Das kommt daher, daß die Mission, welche die Wirklichkeit, welche seine aktuellen Lebensverhältnisse an ihm erfüllen, fast immer die eines ausgesucht raffinierten Seelenmordes ist Da heißt es denn „Seele" genug haben, um sich noch mit so kräftigen Visionen der Wirklichkeit erwehren zu können, wie Th. Th. Heine der Maler, sonst geschieht es, daß man eines Tages — als toter Mann aufwacht.

Heine scheint seinen „Dichterling" seine „Blume des Bösen" überlebt zu haben, um zunächst mit einer Art verzweifelten und wehmütigen Galgenhumors Illustrator zu werden.

Auf einem seiner frühesten Simplizissimusblätter (I. 34.) spielt der Künstler selbst in einer hierfür bezeichnenden Rolle mit. Fahrendes Gesindel und ausgestoßenes Volk, das zu lange bei seinen Illusionen — vielleicht bei der Einbildung, die Zigeuner stammten von einem besonders edlen Stamme der indischen Arier — verweilt haben mag, hat am Rande der Landstraße den kanariengelben Wohnwagen ausgespannt und bereitet seine Mahlzeit.

Man sitzt mit der halb andächtigen, halb grinsenden Erwartung von Leuten ums Feuer, die sehr lange nichts mehr gegessen haben. Über diesem Feuer schmort Puzzi, bis zu dieser Schicksalsstunde die Herzensfreude einer Dame aus „besseren Kreisen", die mit den Gebärden des Schauderns und Grauens den Schauplatz betritt. — „Ein Wiedersehen."

Im Mittelgrunde dieses nachdenksamen Blattes lümmelt nun eine ganz besonders abgerissene Figur, welche die Züge unseres Zeichners trägt.

Dieser Mann, er mag es sein, der für seine hungernden Kumpane unter Polizeigefahr den Mops gestohlen hat, teilt weder die naive, zeitgemäße Eßlust derer im Vordergrunde, — ihm genügt eine Pfeife philosophischen Tabaks — noch sieht er sich bewogen, irgend welche Gemütserregungen als Reflexe des bourgeoisen Seelenschmerzes zu äußern, der sich

sechs Schritte entfernt von ihm abspielt. Das Ganze geht ihn nichts an. Er ist von keiner Partei, er ist die Objektivität selbst. Die Gedanken aber, die man seiner „ehernen" Stirn gleichwohl ansieht, könnte er etwa in folgende Worte fassen: „Zur Feier des Überganges vom „l'art pour l'art" zur Bedarfskunst kommt mehr an den Bratspieß, als ein asthmatischer Mops. Aber schweigen wir. Dieser Übergang ist nun einmal notwendig."

* * *

Jenseits dieses Überganges, als Bedarfskünstler, als Illustrator, der mit der Wirklichkeit zu rechnen hat, ist Heine heute naturgemäß Vorurteilen ausgesetzt, die sowohl von der Gunst der Parteien, wie von ihrem Hasse gefärbt sein müssen.

Sie sollen hier nicht der Reihe nach durchgenommen, als Vorurteile und rasch geprägte Temperamentswertungen entlarvt und dann unter meine Temperamentswertung, unter mein Vorurteil gebeugt werden. Ein solcher Versuch könnte nur den Charakter meiner Charakteristik als einer Anregung gefährden. Auf die Art dieser Urteile aber, die durch ein ganz Bestimmtes, das fast die Bedeutung eines Schlagwortes erlangt hat, gekennzeichnet sei, muß jedoch gleichwohl hier eingegangen werden.

Ich meine den bekannten „modernen Hogarth".

(Aus der „Insel")

Im allgemeinen schon gibt es nicht leicht etwas Gefährlicheres als diese beliebte Form der Parallele, die am rasch geflochtenen Seile eines „modern", „unserer Zeit", „redivivus" u. ä. große Namen aus der dunklen und schwierigen Vergangenheit herbeizieht, um sie über das Haupt eines nichts ahnenden modernen Künstlers zu stülpen, der dann oft, dank solcher gewaltsamen Maskerade, zeit seines Lebens dem richtigen Verständnis von seiten der nicht-künstlerischen Zeitgenossen entzogen bleibt. Zwei, drei billige, auf der Straße aufzulesende Analogien genügen oft, um jedes weitere Nachfragen, jede intensivere Forschbegierde gegenüber lebenden Künstlern a limine abzuschneiden.

Angesichts solcher Parallelen sollte man sich stets vor Augen halten, daß Erscheinungen aus verschiedenen Kulturepochen, zumal wenn dieselben noch in verschiedenen Rasse- oder Milieu-Grundlagen wurzeln, durchaus inkommensurabel sind.

Ich gestehe, daß Heine und Hogarth für mich lediglich die Anfangsbuchstaben ihrer Namen und darüber hinaus wohl noch die Eigenschaft gemein haben, das alltägliche Leben ihrer so grundverschiedenen Zeitalter zum Gegenstande bildnerischer Darstellungen zu machen.

Nun aber die Art, der Geist dieser Darstellungen! Wo wäre hier auch nur ein Minimum von Beziehung, von Analogie?

Hogarth scheint mir ein Volksfreund im breitesten Sinne des Wortes gewesen zu sein, breit, wie die englische Seemannsart seines Zeitalters, die sich wenig genug von der statt ihrer sprichwörtlich gewordenen holländischen unterschieden haben mag.

Hogarth: Ein Mann, der sich die Laster, die Torheiten, das Fleisch seiner Zeit mit urkräftigem Behagen besah, ein Künstler, dem die Inspiration zu einem seiner besten Werke zuteil werden konnte,

während er sich mit dem Hausknecht einer Bierschenke abraufte.

Obwohl ihn seine Stoffe, die stärkere Begabung und die spezifisch englische Eigenschaft des Moralisierens von den Ostade und Teniers abheben, unterscheidet er sich prinzipiell in nichts von dieser Gruppe.

Th. Th. Heine und diese bodenständige Figur sind in gewissem Sinne sogar Antipoden. Vor allem trennt sie das dünne aber giftige Wörtchen „mondain": Es beschränkt Heines Genie gegenüber dem des Engländers nicht im mindesten, aber es hilft uns, auf das spezifisch Moderne dieses Genies aufmerksam zu machen.

Wie aber wäre es möglich, dieser oder einer anderen der zahlreichen Einzelfragen näher zu treten, die sich uns beim Anblick einer so vielgestaltigen und reichen Produktion aufdrängen, wo Th. Th. Heines Verhältnis zur gegebenen Wirklichkeit ganz allgemein zu betrachten schon Aufgabe genug ist.

Der Seite von Heines Schaffen, die ich eingangs als die naturalistische seiner illusionistischen gegenüber gestellt habe, gehören alle jene Blätter des Simplizissimus an, durch die er heute auf breiteste Schichten des Publikums einwirkt.

Als Maler ist Heine der Hauptsache nach Schöpfer typisch bedeutender Phantasiegestalten. Der l'art pour l'art-Zeichner Heine ist ein Mann, der Formen und Bewegungen der Wirklichkeit, reduziert auf visionäre, auch nur Typisches enthaltende Linienformeln wiedergibt, wie sie seinem Schönheitswillen entsprechen.

Erst in seiner Eigenschaft als Bedarfskünstler, als Simplizissimus-Illustrator, stellen ihm die Vertreter der Wirklichkeit, die Bourgeoisfamilie, der Proletarier, Figuren des politischen wie des Beamtenlebens usw., die naturalistische Forderung.

Sehen wir, wie er sich hier mit ihr abfindet und betrachten wir zunächst diese Forderung als solche.

An sich, als Forderung der bildenden Kunst überhaupt ist die naturalistische uralt. Was sie verlangt ist Sensation, künstlerische Wirkung rein auf Grund einer möglichst naturgetreuen Wiedergabe der sachlich gesehenen, realen Welt.

Ihre psychologische Grundlage wird uns klar, wenn wir uns an jene Zeiten erinnern, in denen die Arbeit des bildenden Künstlers einzig und allein imstande war, auf die befremdenden, sensationellen Momente des alltäglichen Lebens hinzuweisen.

Der amusische Mensch, wie er von seinen Sorgen und Berufslasten in Anspruch genommen, als Bürger, Ehegatte, Beamter usw. in eine Gemeinschaft, in einen Interessentenverband eingereiht ist, wird den Erscheinungen des Außenlebens nur in den seltensten Fällen objektiv, mit optischer Distanz gegenüberstehen.

Er ist in so hohem Grade gewohnt, nicht zu sehen, nicht zu erstaunen, daß z. B. das Befremden, das ein Bauer zeigt, der aus dem gewohnten Landmilieu in das ungewohnte städtische kommt, humoristisch auf ihn wirkt.

Und doch ist der einfache Landmann von der „realen" Wirklichkeit des ihn befremdenden städtischen Milieus genau in derselben Weise sensationiert, wie der Bürger von einem naturalistischen Gemälde, dessen durch Kunstmittel erzeugte Wirklichkeitstreue ihn erst auf die künstlerischen, befremdenden Momente der Wirklichkeit seiner täglichen Umgebung aufmerksam machen muß.

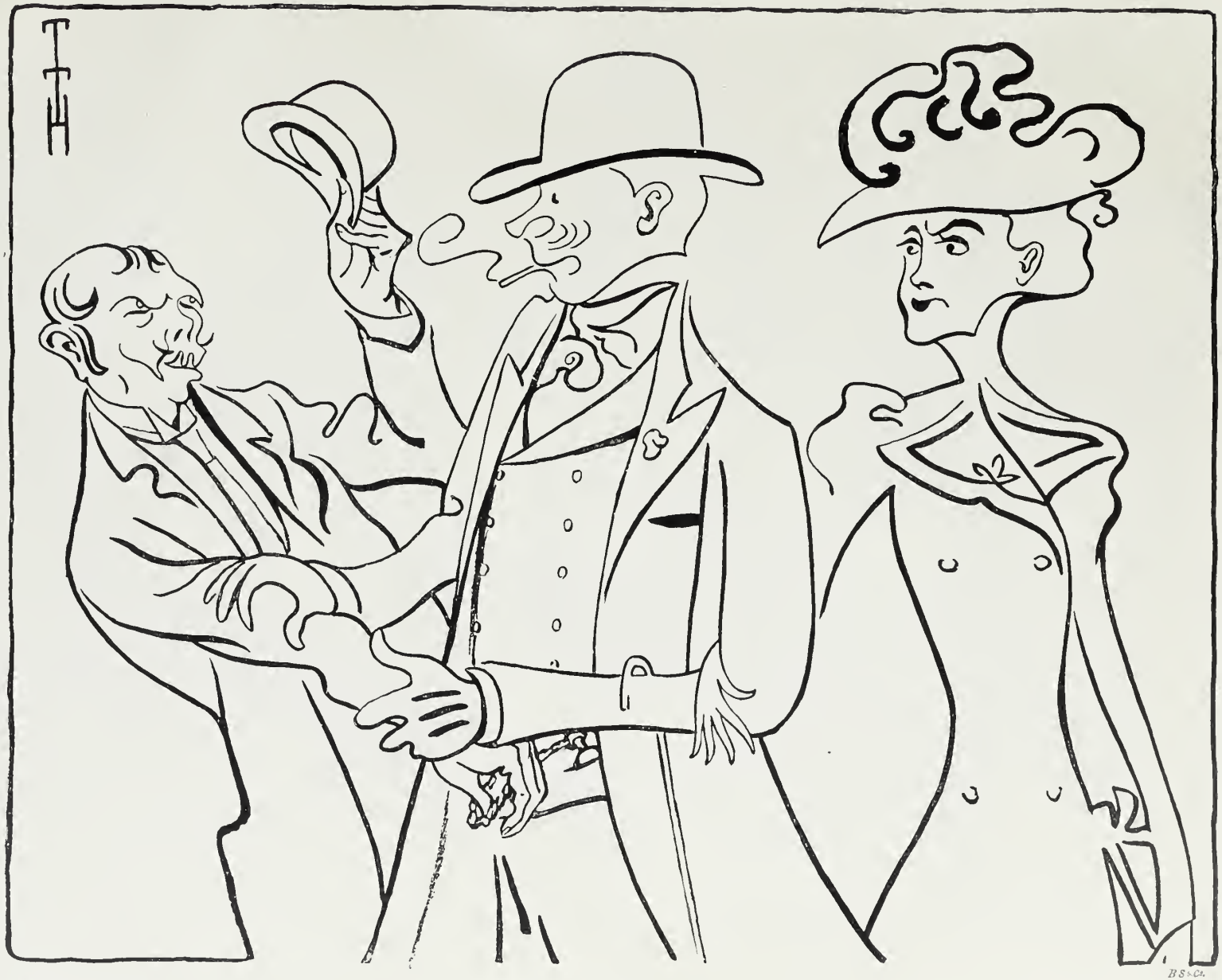
Darum war die Wirklichkeitstreue als Kunstziel solange zeitgemäß, als es eben noch keine anderen Mittel gab, auf die Sensationen der Realität oder besser auf die Realität als Sensation aufmerksam zu machen.

Dieses Kunstziel ist heute daran, zu fallen, und zwar aus Gründen, die ebenso berechtigt und einleuchtend sind, als diejenigen, die veranlaßten, daß gleichzeitig mit der Erfindung bzw. mit der Ausbreitung der Photographie die naturalistische Forderung noch einmal – zum letzten Male – mit Heftigkeit erhoben wurde. Es ist durchaus kein blinder Zufall, und auch nicht mit den billigen Einwänden des ästhetischen Protzentumes von „Geschmacksverrohung" abzutun, daß die Photographie heute tatsächlich die Funktionen der Kunst, soweit sie auf die naturalistische Forderung Bezug haben, mit übernommen hat. Bezeichnenderweise waren es zunächst halberotische Publikationen von der Art, wie sie uns die Sterne der Variétébühnen, die Attitüden bekannter Tänzerinnen, die Sensationen der Halbwelt in allen Posen, Kostümen und Nichtkostümen vorführen, die zunächst als Kunstsurrogate auftraten. Unternehmungen von der Art der „Woche", ganz auf die Photographie gegründet, folgten, und der Anklang, den sie finden, im Verein mit der Tatsache, daß die naturalistisch-impressionistische Kunst niemals eigentlich populär geworden ist, beweist, daß hier ein Bedürfnis vorlag. So sehr sich heute eine dünne Oberschicht an einen immer steriler werdenden Ästhetizismus verliert, so sehr scheinen aus breiteren und werktätigeren Schichten neue Kunstforderungen positivistischer Natur heraufzukommen. Diesen Forderungen gegenüber bedeutet der impressionistische Naturausschnitt eine Halbheit, während ihnen das Photogramm gerecht wird.

Wer nun beim Betrachten vieler Werte der modernen Illustration, die eben weiter nichts sind, als chike impressionistische Naturwiedergaben, ein Gefühl des Unbehagens und die Empfindung nicht los wird, als seien diese Leistungen überflüssig, ihrerseits

Frühling

(Aus dem „Simplicissimus“)



Taschendieb

(Aus dem „Simplicissimus")

Der deutsche Anarchist

(Aus dem „Simplicissimus“)

„Diese verfluchten Italiener bringen unsere edle Sache ganz in Verruf; – wir deutschen Anarchisten setzen möglichst viele kleine Anarchisten in die Welt – das ist unsere Propaganda der Tat!“

nur wieder künstlerische Surrogate für gute Photographien, der täte unrecht, sich dieser positivistischen Gesinnung zu schämen.

Von der modernen Illustration, wenn sie kulturwertig sein soll, ist eben zu fordern, daß sie mehr biete, als Schnitzel und Späne, gelegentliche Abfälle des l'art pour l'art mit l'art pour l'art-Mitteln erbracht und nur etwas weniger ausgeführt, studienhafter, unvollkommener als dieses. Heines Kulturwert als Illustrator besteht eben darin, daß keines seiner Blätter durch ein Photogramm ersetzt werden könnte.

Was er als „Künstler um der Kunst willen" errungen hat, verwertet er nicht nebenbei illustrativ. Um bei der äußerlichen Teilung seines Schaffens mit voller ungeteilter Persönlichkeit Illustrator sein zu können, mußte seine Persönlichkeit eine Umformung und restlose Umsetzung erfahren, deren Natur uns klar wird, wenn wir uns daran erinnern, daß wir die Befremdung, die Panik als Heines Grundimpression gegenüber der Wirklichkeit ansprachen.

Die persönlichen Probleme und Konflikte, die im Werdegange jedes Künstlers der Art wie der Zeit ihrer Äußerung nach fast immer die gleichen sind, waren in ihrem seelischen Knotenpunkte zerhauen, als der erwachte Künstler daranging, die Wirklichkeit, abstrus und sinnlos, wie sie immer dem Auge des Visionärs erscheinen wird, Schritt für Schritt seiner Persönlichkeit zu unterwerfen.

Die Beschäftigung mit der Wirklichkeit konnte für den Gereiften, der seine kultische Kunst bereits in glänzenden Zeugnissen niedergelegt hatte, keine gottesdienstliche Handlung mehr sein.

Es entspann sich eine kalte, eisige Abrechnung mit dieser wirklichen Welt: Zeichnung um Zeichnung wiederholte gleichsam die Worte: Schmutz, Automaten, Hohlköpfe!

Der nüchterne Ingrimm, mit welchem Heine sein Befremden vor der Wirklichkeit meistert, in dem er es ausdrückt, indem er, wie um sich abzuhärten, gerade ihre jammervollsten, erbärmlichsten Erscheinungen (cf. seine Proletarierbilder) in sein grell-deutliches Licht rückt, sein Pessimismus, der sich hierin kundgibt, der hohe Grad von Fähigkeit im Ertragen von Selbstpeinigung, den diese Enthüllungen anzeigen, ist die notwendige Ergänzung eines äußerst sensiblen, aus intensivster Kraft der Empfindung arbeitenden Künstlers. Fanatisch, anklägerisch, grausam auch gegen sich selbst war von jeher jeder Könner, der in seinem Künstlertume mehr sah, als bloßes Können, dem es zugleich ein Wollen, eine ethische Mission bedeutete.

Die ganze verruchte Schändlichkeit und Erbärmlichkeit eines Zeitmilieus voller Halbkultur und geistiger Unreife empfängt vom Stifte unseres Künstlers ihre gerechte Züchtigung.

Die Reinheit und geläuterte Höhe des Empfindens, von der die Schöpfungen des Artisten Heine getragen sind, spricht nur für die wenigsten. Denn die Mehrzahl unserer Zeitgenossen liebt auch in der Kunst das, was ihr nahe ist: Halbheit, den behaglichen Schmutz unvergorener Gefühle. Was Wunder, wenn die Not des Schaffenden aufschreit bei der fürchterlichen Einsamkeit eines Besitzes an unfruchtbarer, unbegehrter Schönheit. Die Konsequenz, die Hingabe, die diese Schönheit sich errungen, wird dann zum unerbittlich wahren Spiegel, in welchem die Zeit ihre Inkonsequenz, ihre verlogene Halbheit, ihre schuldbeladene, unerlöste Häßlichkeit erblickt. So scheint mir Th. Th. Heine denn nichts weniger als ein „Satiriker", einer von den Leuten, die den Vers aus Erbitterung machen, weil er ihnen von Natur versagt ist. Eher wäre er vielleicht berechtigt, mancher seiner „satirischen" Zeichnungen die Worte seines Namensbruders voranzustellen, der damit auch nur eine sehr ernste Sache in derben Humor einkleidete:

„Ihr wolltet mein Gesicht nicht haben,
Nun mögt ihr am Gegenteil euch laben."

Was ist nun das „wahre" Gesicht des modernen Künstlers?

Das des Sehers, oder das des aufgeschreckten Visionärs, der die Augen aufschlägt, seine geliebten Visionen verscheucht, um zu konstatieren? — Seher hier wie dort!

Heine ist kein Naturalist, so derbe Wirklichkeit er oft ins Auge faßt. Er karikiert nicht, er gibt nur die Marionetten und Puppen wieder, die er sieht und über die von Rechts wegen nur derjenige bitterlich lachen dürfte, der mit dem Künstler auf einer Höhe steht und sicher sein könnte, von ihm nicht ebenso gesehen zu werden, wie der Nachbar, über dessen Zerrbild er sich freut.

Aber nein doch! — Man ist ja von Heines Satire weit mehr empört als belustigt.

Wo wäre nun aber zu solcher Empörung irgend ein sachlicher Grund, wenn wir über Wesen und Bedeutung der künstlerischen Arbeit uns zu kultivierteren Anschauungen hinaufgearbeitet hätten, als es der Fall ist.

Besonders die deutsche Familie mag sich beruhigen. Durch ihren Groll verrät sie nur, daß sie sich gegen die sechziger, siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts nicht gewandelt, nicht gebessert hat.

Denn die Familie dieser Zeit, vom Schlafrock Großpapas, über das Kostüm der Mama bis zur Tapete der „guten Stube" — nicht die moderne Familie des Jugendstiles und der neuen Sittlichkeit — ist es, die Heine porträtiert.

Es ist die Familie, der unsere schöpferischen Menschen entstammen, die Familie, deren Erziehung den Menschen des neuen positivistischen Glaubensbekenntnisses unfähig gemacht hat, dies Bekenntnis rasch und der Allgemeinheit zum Nutzen allenthalben zu betätigen, sie ist es, die Heine bloßstellte, überwandt, objektivierte und die er als eine wichtige Anregung für die Forscher einer kommenden einheitlichen Kultur hinterläßt, denen darum zutun sein wird, die Quelle der Dekadenceerscheinungen um die Wende des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zu studieren.

Um nun nach allem Gesagten den Versuch zu machen, die Eigentümlichkeit unseres Künstlers zusammenzufassen, erinnere ich zunächst nochmals an das über die „naturalistische Forderung" vorgebrachte. Für Heine den Maler, wie für Heine den Illustrator ist sie weit eher als absolute, dogmatische Forderung eine Anforderung, die er selbst an die Weite seiner Ausdrucksmittel gestellt hat. Überall liegt seinem Schaffen die Wirklichkeit zugrunde. Seinen Gemälden ein äußerst wirkliches, d. h. in diesem Falle lebendiges und starkes Empfindungsleben, seinen Illustrationen das bunte Außenbild der Neuzeit. Was hinzutritt und diese Wirklichkeit umsetzt, ihr zu künstlerisch gesteigertem Leben, zur Wirkung verhilft, ist nach der ölmalerisch-artistischen Seite hin viel künstlerischer Intellekt, eine geschmackvolle Besonnenheit, der es durchaus keine Frage ist, daß die beliebte malerische Subjektivität unserer Zeit bestenfalles nur zu einer zwecklosen Spiegelung ihres chaotischen Charakters führen kann. Hier zeigt sich Heine als Zeitüberwinder. Seine Malerei bedient sich der impressionistischen Mittel, um sie jedoch stets Wirkungen unterzuordnen, die uns aus den atembeengenden Regionen einer in ihren letzten Konsequenzen sterilen Modernität wieder auf die Brücke zu den Werten der Vergangenheit führt, Werten, die auf genau den gleichen Werdensgesetzen basieren, als die sind, die in Kunst und Leben der Gegenwart vor uns hintreten.

Was Heine über diese Brücke zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem sicher geleitet und ihm erlaubt, dort die Arbeit aufzunehmen, wo sie vergangene Zeiten, von aktuellen Aufgaben fortgerissen, liegen ließen, das ist sein bis zur Schärfe eines neuen Sinnes ausgebildetes Stilgefühl.

Der Klassiker unter unseren Illustratoren, hat er eine unendlich raffinierte moderne Essenz des Klassischen in sein Schaffen herübergenommen.

Die Biedermeierpose der Moderne hat von der Grazie des Heineschen Empire ihr Bestes gelernt, denn wo bei der Mehrzahl unserer modebeflissenen Künstler in dieser Beziehung nur ein spielerisch-literarischer Tic obwaltet, steht bei Heine hinter dem Stil der Mensch, ein Mensch mit demselben vollen und weitatmenden Leben, wie das jener Zeit gewesen sein muß, die aus einem Kontraste zu ihrer in engem Kreise so starken Lebensfülle diese grazilen Formen und Trachten gefunden haben mag.

Die Biedermeierelemente erschöpfen freilich niemals Heine, den Stilisten, auf den Grund. Hat der geniale Aubrey Beardsly in seinem staunenerregenden Schaffen Rokoko und Empire mit dem, was er selbst im letzten geheimnisvollen Grunde war, zu einem organischen Stilneuwert zusammenwachsen lassen, so ist Heine auch noch der Erbe, Umwerter, Steigerer und Vollender des jungen englischen Meisters, dessen geistloser Nachahmung mancher unserer deutschen Snobs heute die Lorbeeren einer zweifelhaften „Modernität" zu danken hat.

Macht nun einerseits ein hochausgebildeter künstlerischer Intellekt den Ölmaler und Stilisten Heine zu einer Erscheinung von hohem Eigenwert auf dem Gebiete der reinen Kunst, so sehen wir Heines bedarfskünstlerischen Stil, seine spezifische Note als Illustrator, als Zeit- und Milieudarsteller dadurch zustande kommen, daß er es versteht, seine stilgebende Bewußtheit ausschaltend, Figuren unseres täglichen Lebens so erfüllt von seiner Subjektivität, von seinem Künstlertume hinzustellen, daß dieselben alle Schwere der Naturnachahmung verlieren und uns in einer Formel, auf einem Blatte Zeit und Künstler zugleich sehen lassen. So gewinnt er aus seiner Zeitbetrachtung eine nur ihm eigene Welt bizarrer Kunstwerte, welche die Linie der Entwickelung einer spezifisch deutschen Karikatur weiterführen. Was Altmeister Busch inaugurierte und als ewigen Wert aufstellte, das begann auch Heine, und er wird es in seiner Weise und dem Empfinden einer jüngeren Generation entsprechend vollenden.

Heines Schaffen endgültig zu charakterisieren, meldet sich ein vielgebrauchtes, aber besonders in seiner Bedeutung für unsere Zeit selten gewürdigtes Wort. Es lautet: Universal, allumfassend.

Wie sollen wir es verstehen? Umfaßt doch das All ein jeder, der einer Kunst Meister ist, und spiegelt doch jedes ganze, restlos gelöste Werk die Welt! — Heines Universalität aber ist nicht von dieser allgemeinkünstlerischen, selbstverständlichen Art. Versuchen wir den Begriff des modernen Künstleruniversalisten festzulegen und benutzen wir dazu seinen Gegenpart, den Spezialisten.

Unsere Zeit, so hört man allenthalben, ist eine Zeit der Fachleute, und sie wird als solche durch eine Beobachtung bestätigt, die wir auf allen menschlichen Schaffensgebieten in der gleichen Weise machen können. Denn nicht nur etwa im Berufe der Ärzte hat sich das Spezialistentum zu üppiger Blüte ent-

Frühling

(Aus dem „Simplicissimus“)

vorbehalten)

Die einzige Möglichkeit

(Th. Th. Heine)

„Ich habe mich jetzt zum Leutnant ernannt, damit ich in Preußen auch allmächtig bin."

An hochwierningen Hern Bfahrer Emeran Schanderl
in Mingharting
Bosd daselbs

Howiern Her Bfahrer

Kelobd sei Jessas Kristo in aler ewigeid Am.
Intem das sie mir geschriem haben, das ich sohl dissen Mentschen Bechler insern Bosdhalder ferklahgen wengen Mieshantlung eines gesezgäbenden Kerpers durch Fusdrite und auch sex Fozen im Antlieze und sohl auch die Beleudigungen der hochwiern freilein Bfahrerskechin beurkundigen damid das ein brozes gengen dissen Mentschen erhohben wierd, so mechde ich schon meinem gelibden Sälsorger gehorsam sein in alen Schtiken.
Haber ich wiel meine schmärzen hinämen durch das beischpiel Gotes wo auch gelidden had fier ins und ich habe gelidden fier die Freilein Kechin und mechte es mit Sanbfmud ertragen und auch inserner Gemeinde ein beischpiel geben der kristlichen dämut, wo dem Feunde verzeigt und nichd wiel das er Schaden niemt sontern sich bäsert und seine Sähle retet.
Intem es auch gescheuter ist hochwiern Her Bfahrer bald mier disse Eiserungen son dissem Bosdhalder nichd in der Öfentlichkeit bekant machen den disses sind Eiserungen wo auf ier hochwierninges Geschlächt sich betrefen und dem Freilein Kechin dem seiningen und ferschidene Erläbnise durch disse beuden und wiesen schon hochwiern Her Bfahrer der scheun triegt ofd haber nichd plos fier einen sontern auch gengen einen.
Und mechte ich Disses beischpil erwehnen das der Dreg schtinkt bald mahn ien aufriert und intem Hochwiern ein Mahn sint wo besohnen ist und sich auskehnt so wohlen mir den Dreg nichd aufrieren und auch dem Freilein Kechin den sennigen nichd sontern ien ligen lasen und intem das Freilein Kechin als ein Weisbield Disses nichd so ferstet mus mahn ier nichd gehorchen sontern als ein Mahn seunen Wielen bezeugen und brauchen hochwiern Her bfahrer ir blos zu sahgen das auch disser geachtede Mahn Nahmens Filser ahles mit mielde ferzeigt und had doch sex Fozen erhalden fir das Freilein Kechin und mus sie an dissem Forbielde ieren zohrn fergäsen.
Und fileichd erwieschen mier schon einmahl den bosdhalder wo es ien wäh tuth und zum beischpil missen hochwiern Her bfahrer den kadollischen Gesehlen ferein seine Teaderforschtelung beim Lamblwierd abhalden, wodurch der bosdhalder fil Gäld ferliert und kahn doch nichz machen. Disses mus mahn bewierken und ist eine Rache wo er spiert und bleibt in der Schtille.
Disses wohlen wir folenden, und dissem gans hunzhäutenen Bosdhalder beschedingen, wo er solchene Gespreche iber der freilein Kechin ier alerheuligstes firt, und missen sie iem den Gesälenferein abdreiben hochwiern Her Bfahrer, haber keinen Dreg nichd aufrieren. Teo Krazias.
Inser barlamendarisches Leben ist schtil, intem mir eine so schtarke Bardei sint das mir ahles one schtreiten thun was mir mögen und sahgen mir heumlich das es schahde ist. Den jez ist es so das ahles der Bresadent Orderer beschtiemt und mus mahn fir jeden Kreizer eine Bidschrift bei iem machen und schimbfe ich fein schon liber mit einen lieberahlen oder Sotsi als das ich mit dissem Schuhlmeister freindlich schpreche, denn es ist unbeschreublich was disser Mentsch jez fier einen Grehn had. lender das mir solchene Rindsicher sint und dissen schpinneten Schuhlärer noch griesen, den daturch wierd er gans ferwegen und klaubt schohn er ist der Känig son Bayern und daukt nichd fier einen Grus.

Schuhlmeister wo seine Fotzen verzet bald er einen Mahn aus dem Folke siecht.
Haber fieleicht in Duntenhansen get er herum wie der Brinsregänt im Oktoberfäst, und sagt zu einem Bauersmahn, mein liber wie gets? und klobfd iem auf die Schulder und meunt jez mus dieser Mentsch mit Freiden läben und schterben weul iem der grosmechtig Schuhlärer son Baiern mit eigenhentiger Fotzen angeschbrochen had.
Mir känen ien nichd mer lenden und mir freien ins bald ein Sotsi dissen gans ferwägenen Knierbs ein bißchen springen last, den son inserer Bardei derf es ja Nimand und mir missen inserne ganse Hofnung bei den Sotsi haben. Disses ist draurig haber war.
Sonst weis ich nichz mer als das es Gozeidank in dissem Garniewahl fir keischer hergangen ist, wie frieherszeiten intem das die bolizei jez den g schlächtlichen ferkehr iebernohmen had und barigrafisch regaliert.
Ich weis es nichd obs den bolizeibresadenten ieberal zuschaugen lase haber der barohn Freiberger, wo auch die Erbsinde inschpizirt hat mie gesagt, das fieleichd zwei brohzent weninger geschlächtliche Freiden gewäsen sind als forigs Jar.
Disses ist schohn ein herliches Zeignis das die Zuschtende in der Schta auch im Abnemen begriefen siend und wohlen mir zur barmherzikeid Goth hobfen, das es noch mer zurickget bis Disse schweihnerei nur mer in der kristlichen Ehe forkohmt wo sie auch hingehöhrt und sagens dem Freilein Kechin nochmahl das sie keinen Krawall nichd machd und den Dreg nichd aufriert sie wiesen schon.
Es griest meinen gelibten Sälsorger im Geischte
sein liber Jozef Filser
königl. Abgeorneter.

Hut ab!

(1848 — 1910)

Das waren die Väter: die hatten im Schloß
Sich selber zu Gast geladen.
Sie kamen mit ihrem traurigen Troß
Schnurstracks von den Barrikaden.

Sie hielten die Leichen hoch empor,
Und oben auf dem Balkone
Knieschlotterte der gekrönte Tor,
Um ihn manch zitternde Drohne.

Der Zylinder deckte der Majestät
Von Angstschweiß glänzende Glatze.
Sie murmelte leise ein Stoßgebet
Und rührte sich nicht vom Platze.

Da kam es von unten leis und scheu
Und schmollt und grollt in der Runde
Und ballt sich zusammen zum gellenden Schrei
Aus tausendstimmigem Munde:
Hut ab!

* * *

Das sind die Söhne: demütig geduckt
Verzehren sie dankbar die Eichel.
Und hat ihnen wer ins Gesicht gespuckt,
So lecken sie ab den Speichel.

Und wenn du, Edler von Januschau,
Ohrfeigen den Memmen botest,
So schrien sie erst ein bißchen „Au!"
Und lächelten dann devotest.

Und ist von gebrochenem Königswort
In der Zeitung was zu lesen,
So erklärt ein jeder der Herren sofort:
„Ich bin es nicht gewesen."

Ja, ja, der Wind hat sich gedreht;
Die Gicht fuhr in die Schenkel.
Was die Väter sagten zur Majestät,
Sagen zum Volk die Enkel:
Hut ab!

Edgar Steiger

Teufel

Broncestatuette

Wolken, die vorüberziehen

faltet, es gibt auch unseren Leistungen auf den Gebieten der Literatur und der bildenden Kunst das charakteristische Gepräge. Wir haben Lyriker, Romanziers, Dramatiker, und was das Schlimmste ist, auch Kritiker „vom Fach“. Ihnen schließen sich im Gebiete der Malerei die Spezialisten – nicht etwa der Landschaft schlechthin, sondern der Landschaft ganz bestimmter heimatlicher Gegenden an, die berufenen Fachleute des Porträts, der modernen Illustration, des Plakates, dieses oder jenes Zweiges der Kleinkunst. Ja, wir haben zahlreiche Künstler, die sich dem Stoffkreis ihrer Darstellungen nach eng auf bestimmte, scharf umschriebene Milieus beschränken. Erscheinungen, die diesem allgemeinen Zuge der Zeit zum Spezialisierten, zum intensiv durchgearbeiteten Sonderwerte nicht unterlegen sind, erregen darum heute gerade um ihrer Universalität willen erhöhtes Aufsehen. Auf literarischem Gebiet wüßte ich freilich niemanden zu nennen, die bildende Kunst anlangend, verweise ich auf den in seinen Ausdrucksmitteln nach höchster Mannigfaltigkeit strebenden Max Klinger.

Künstlerischer Spezialist und Universalist, wobei unter dem ersteren natürlich nicht die geschickten Spekulanten in künstlerischen Spezialartikeln zu verstehen sind, unterscheiden sich nun entsprechend der Antithese intensiv und extensiv. Ein Sonderwert entsteht durch Vertiefung der Persönlichkeit in den gegebenen Stoff. Das Objektive wird in diesem Falle überwiegen. Universal aber ist der Künstler, der jede von der Zeit gegebene, in der Richtung der Entwickelung liegende Aufgabe in den Bannkreis seiner Persönlichkeit zu ziehen und so zu lösen versteht, daß diese Lösung persönliches und Zeitdokument zugleich ist. Bei Klinger z. B. trifft dies viel seltener zu, als bei Heine, der wie kein anderer in seinem Schaffen spezifischen Zeitausdruck bietet. Heine ist kein Spezialist in Buchschmuck, aber die Umschläge, die er den Veröffentlichungen des Verlages Langen gegeben hat, sind typische Werte, auf diesem Gebiete vorbildliche Zeitwerte, wenn wir aus allem, was heute an Buchschmuck geboten und darüber geschrieben wird, auf eine Bewegung und von dieser auf ein Bedürfnis schließen wollen. Heine ist auch nicht Spezialist der Künstleraffiche, obwohl er auch hier Werte von durchaus zeitcharakteristischer Bedeutung geboten hat. Heine ist schließlich auch nicht Bildhauer „von Fach“, aber daß er auch auf plastischem Gebiete Meister ist, wird die hier veröffentlichte Reproduktion einer Statuette erkennen lassen.

Alle seine bedarfskünstlerischen Werte, so vollkommen und abgerundet jeder als Einzelleistung dasteht, sind nichts als Derivate seiner umfassenden Persönlichkeit, Anwendung, Projektion eines ewigen kosmischen Wertes auf die Sehnsucht und die Bedürfnisse unserer ringenden Zeit.

(Aus den Barrisons)

Albert Langen, Verlag für Litteratur und Kunst **München**

Th. Th. Heine

Bilder aus dem Familienleben

Die erste Auflage ist vergriffen. Eine zweite, stark erweiterte Auflage erscheint Weihnachten 1904

Berner Bund: Wenn nur ein freier Sinn im Hause herrscht .... so wird die auf sehr ernstem Hintergrund sich bewegende, im Ausdruck aber oft unwiderstehlich komische Satire dieses zweiten großen Heine der deutschen Nation gewiß höchst anregend auf uns wirken ....

Th. Th. Heine

Thorheiten

Album

30 Blatt
in mehrfarbigem Druck

In Original-Leinenband
Preis 6 Mark

Berner Bund: Und vor allem haben wir das Th. Th. Heine-Album „Thorheiten", das die kostbaren gedanklichen und zeichnerischen Einfälle des genialen Hofnarren des deutschen Freisinns auf prächtigen kolorierten Blättern großen Formates enthält ...

Th. Th. Heine u. Ludwig Thoma

Die bösen Buben

Mit vielen bunten Bildern

Preis kartoniert 2 Mark

Die Zeit, Wien: Das kleine Büchlein wird von allen Freunden der „Bösen Buben" mit vieler Heiterkeit aufgenommen werden. Sie genießen ja den Ruhm, die beiden witzigsten und frechsten Deutschen der Gegenwart zu sein ...

Th. Th. Heine u. Ludwig Thoma

Das große Malheur im Juni 1903

Mit vielen Illustrationen

Preis kartoniert 80 Pfennige

Ostdeutsche Rundschau: Wer Th. Th. Heine ist, weiß bald jedes Kind: Deutschlands größter Karikaturist. Und Ludwig Thoma, der „Schlemihl" des „Simplicissimus", ist seine Ergänzung nach der literarischen Seite ...

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder direkt vom Verlage

Die Barrisons

von

Pierre d'Aubecq

Ein Kunsttraum. Aus dem Manuskript übersetzt und eingeleitet von **Anton Lindner**

Zweite Auflage

Mit einem vierfarbigen Umschlag und ca. 50 Illustrationen von

Th. Th. Heine

und anderen

Nur broschiert Preis Mark 3.–

Monatsschrift für neue Literatur und Kunst: Es ist ein tolles Buch voll jauchzenden Rausches und trunkenen Tiefsinns; ein Buch voll prickelnder Grazie und bizarren Raffinements, ein Buch faszinierender Kontrastwirkungen, ein Capriccio souveräner Satire.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen!

Schuster & Loeffler **Berlin SW. 11.**

Vertriebsstelle für Graphik

R. Piper & Co., München, Königinstr. 59

Verzeichnis der

Radierungen, Lithographien, Holzschnitte

von etwa hundert modernen Graphikern

welche, meist in Handdrucken und vom Künstler signiert, durch die Vertriebsstelle selbst oder den Kunsthandel bezogen werden können.

Mit Umschlag von Ernst Neumann, einer Einführung von Hermann Eßwein und mit Illustrationen.

Jeder Kunstfreund von ernsthaftem Interesse verlange kostenlos das Verzeichnis und auf Grund desselben eine Auswahlsendung moderner Graphik.

Insel-Verlag, Leipzig, Lindenstraße 20.

Letzte Neuigkeiten unseres Verlages:

Liebesbriefe eines englischen Mädchens Autorisierte deutsche Übertragung mit der Rücktitelzeichnung des englischen Originals. Broschiert Mk. 4.—, in Ganzlederband gebunden Mk. 6.—.

Freistatt: Diese Briefe gehören zu dem Wundervollsten, das je über Liebe geschrieben worden ist. Sie gleichen lyrischen Dichtungen voll feuriger Innigkeit und lassen einen interessanten Blick in eine eigenartige lebhafte und anmutige Mädchenseele tun, die in der Liebe seltsam reift.

Bettina von Arnim, Die Günderode Neue Taschenausgabe auf belgischem Dünndruck. Herausgegeben von Dr. Paul Ernst. Titelrahmen und Einbandzeichnung von Walter Tiemann. Preis broschiert Mk. 7.—, gebunden in biegsamen Leinen Mk. 9.—.

Dieser Briefwechsel wird in unseren Tagen einen besonderen neuen Reiz ausüben, nicht nur um der Schicksale der beiden Frauen willen, die zu den faszinierensten und interessantesten Menschen ihrer Zeit gehören, der Zeit der Sophie La Roche, Wieland, Herder, Sinclair, Hölderlin, Goethe, Dix, Savigny etc., sondern um der wundervollen Heiterkeit willen und der entzückenden Fähigkeit, alles Langweilige und Gewöhnliche in ein phantastisches und neues Licht zu setzen.

Denis Diderot, Briefe an Sophie Voland Herausgegeben und eingeleitet von Vally Wygodzinski. Taschenausgabe mit Titelrahmen und Einbandzeichnung von Walter Tiemann. Preis broschiert Mk. 5.—, in Ganzpergamentband gebunden Mk. 7.—.

Diese Briefe würden uns in einen Zauber zwingen, auch wenn sie nichts als Liebesbriefe wären, um so mehr tun sie es, da Diderot rückhaltlos alles in ihnen aussprach, was ihn bewegte, seine Liebe und seinen Haß, seine Gedanken über Gott und die Menschen, sein Verhältnis zu seiner Zeit und seinen Freunden, — Rousseau, Holbach, Grimm, Galiani, Frau d'Épinay —. So bedeutet dieses Buch ein Zeitdokument, wie es wertvoller und zugleich amüsanter nicht gedacht werden kann.

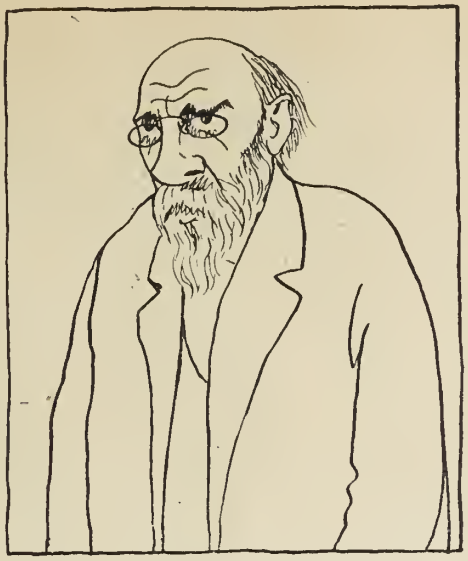
Vorrätig in allen Buchhandlungen

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Der Mehrheitspräsident

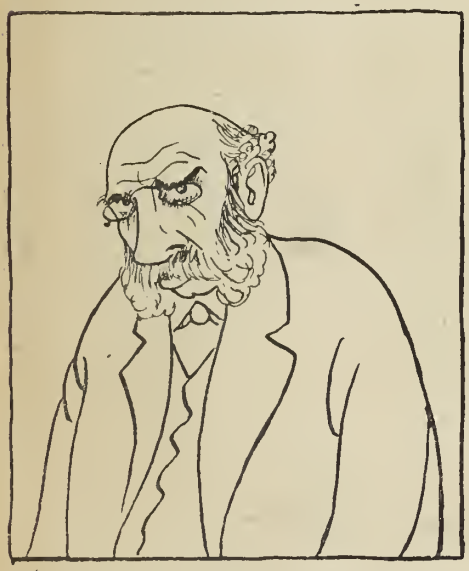
(Th. Th. Heine)

Kurt Eisner ist unabhängiger Sozialist.

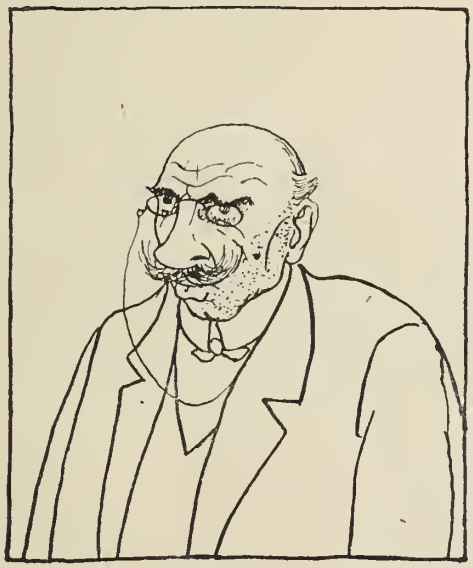


Aber da die Mehrheitssozialisten die meisten Stimmen bekommen haben, wird er Mehrheitssozialist.

Hätten die Demokraten die Mehrheit, würde er Demokrat.



Nationalliberal würde er vielleicht, wenn die Nationalliberalen gesiegt hätten.



Ja, sogar preußisch-konservativ hätte er werden können, wenn diese Partei zur Herrschaft gelangt wäre.

Aber daß er sich sogar einer Mehrheit der Zentrumspartei angeschlossen haben würde, halten wir für Verleumdung.

Auf der Höhe

Denis Diderot, Briefe an Sophie Voland Herausgegeben und eingeleitet von Vally Wygodzinski. Taschenausgabe mit Titelrahmen und Einbandzeichnung von Walter Tiemann. Preis broschiert Mk. 5.—, in Ganzpergamentband gebunden Mk. 7.—.

Diese Briefe würden uns in einen Zauber zwingen, auch wenn sie nichts als Liebesbriefe wären, um so mehr tun sie es, da Diderot rückhaltlos alles in ihnen aussprach, was ihn bewegte, seine Liebe und seinen Haß, seine Gedanken über Gott und die Menschen, sein Verhältnis zu seiner Zeit und seinen Freunden, — Rousseau, Holbach, Grimm, Galiani, Frau d'Epinay —. So bedeutet dieses Buch ein Zeitdokument, wie es wertvoller und zugleich amüsanter nicht gedacht werden kann.

Vorrätig in allen Buchhandlungen

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Special
83-B
8641-E
GETTY CENTER LIBRARY